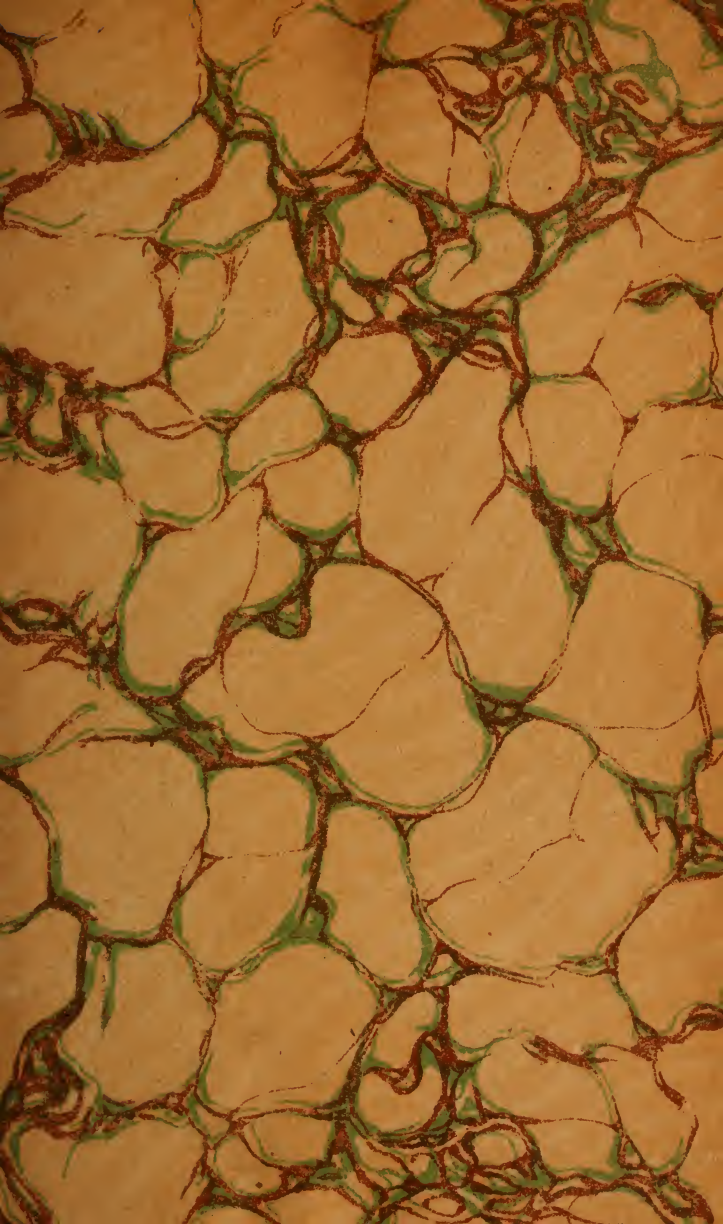
U d'/ of Ottawa
39003002395399



UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

III

SAINT-QUENTIN. — IMPRIMERIE A. TERRILLON.

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

MM. H. Parigot, Edmond Haraucourt,
E. Boully, Francisque Sarcey, Jules Lemaître,
Maurice Barrès, René Doumic.

Préface de M. Eugène LINTILHAC

OUVRAGE HONORÉ DE TROIS SOUSCRIPTIONS

DE

M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

III

UNIVERSITAS OTTAVIENSIS ANNEXE DA I
Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

L'Ecole des Femmes
Shylock ou le Marchand de Venise.
Rodogune
Le Misanthrope. — Le Philosophe sans le savoir
Tartufe. — Le Barbier de Séville

PARIS

A. CRÉMIEUX, 77 bis, RUE MONGE

RÉDACTION DU *Journal des Elèves de Lettres*

1891

PN
1731
.C6
#3
1891

PRÉFACE

AVANT LA CONFÉRENCE

Le jour de la conférence dont on s'est chargé approche et il est sage de se préparer mûrement pour cette échéance. Elle est redoutable en effet.

Sur la scène même où les yeux du public ont l'habitude de rencontrer le mirage de prestigieux décors et la mêlée pittoresque des travestis, on va surgir seul, dans la réalité froide de l'habit noir, dans le désert gris de perle d'un salon classique, d'un Molière. Centre de tous les regards et de toutes les curiosités, on devra les occuper, trois quarts d'heure durant, sans trêve, sans diversion, sans comparses, sans souffleur, avec un sténographe suspendu à ses lèvres, pris en tête par l'hy-

dre de l'orchestre et du parterre, en flanc par l'essaim des critiques, dont on perçoit à gauche le bourdonnement léger, *ailes d'or et flèches de flamme !* Et puis, — on y songe, — être en proie à ce public, c'est être en proie aux gens d'esprit : d'abord parce qu'ils foisonnent dans la salle et qu'on en pourrait dénombrer soi-même plusieurs douzaines *treizées*, sans oser compter, les lundistes, les feuillistes, les confrères, les collègues, les bons amis et tous ceux qui de près ou de loin sont du bâtiment ; et ensuite parce qu'il est prudent de tenir pour malin tout habitué de l'Odéon qui a suivi les conférences déjà nombreuses dont M. Porel a régalé son public d'élite.

Que dire donc à de pareils auditeurs ? Faut-il les amuser ? Mais c'est bien difficile, et puis serait-on quitte envers soi-même ? Cherchera-t-on à les instruire ? Mais que découvrir qu'ils ne sachent pour la plupart ? Et si on allait les ennuyer ? On serait le premier à y avoir réussi ! Tous ces points d'interrogation s'enfoncent cruellement dans la cervelle du conférencier. C'est la première phase.

Il s'avise ensuite qu'après tout et, abstraction faite des hypercritiques, il doit parler pour un public de théâtre, venu pour assister à une pièce

plus ou moins classique et qu'il est chargé de l'y préparer ; rien de plus, rien de moins. Dès lors, son rôle lui apparaît nettement défini : il faut et il suffit qu'il prépare l'esprit et la sensibilité de ce public à goûter pleinement le spectacle qui va suivre ; qu'il crée dans toute la salle une disposition générale à *ressentir* les sentiments qui vont être exprimés sur la scène ; qu'il tienne la place de l'*ouverture* dans l'opéra ; en un mot qu'il mette tous les spectateurs dans cet *état commun d'impressionnabilité* que nous autres philosophes, comme dit Pancrace, nous appelons *cénesthésie*.

Ici un scrupule l'arrête. Il va empiéter sur l'auteur pour qui cet art des préparations fait justement partie du métier. Si quelque Alceste de l'orchestre s'avisait de lui crier, au beau milieu de ses préparations *fuguées*, comme l'autre à Oronte : *Nous verrons bien, Monsieur !* Eh bien ! il aurait tort. Suivons ici le raisonnement du conférencier, celui par lequel il se convainc de sa raison d'être, de son droit à demander au public des matinées classiques le crédit de trois quarts d'heure d'attention préliminaire, quitte à lui faire retrouver en jouissances délicates, au courant du spectacle, la monnaie de sa patience.

A propos du *Misanthrope* justement, est-ce que des considérations préalables sur les variations du *Code des convenances* depuis deux siècles et sur certaines équivalences du cérémonial de jadis et de la politesse d'aujourd'hui ne sont pas à peu près indispensables ? Faute de les avoir bien présentes à l'esprit, on risque de se méprendre du tout au tout sur le sens de certaines impertinences d'Alceste et sur le genre de ridicule que lui a infligé Molière, quelque habile que l'on soit d'ailleurs, témoin Rousseau. On se convaincra, au contraire, en lisant la conférence ci-jointe sur ce sujet, qu'elle a apprêté aux spectateurs un plaisir double : d'abord le plaisir serein de se sentir de plain pied avec les personnages de la pièce, puis le plaisir malin des actualités que chacun, ainsi averti, y découvrait inévitablement à la réflexion. Il y a plus ; les acteurs eux-mêmes trouvent leur profit à de pareilles conférences. En effet, la salle ainsi préparée, ils peuvent jouer dans le ton l'air traditionnel, car ils ont tout de suite l'oreille du public. La conférence a fait l'office de ces claviers ingénieux qui transposent la musique automatiquement.

Or, c'est au théâtre classique tout entier qu'il

faut appliquer des transpositions analogues pour que ses effets portent pleinement sur le public de nos jours. Combien mieux il entrera dans les sentiments des personnages de Corneille ou de Racine, si une adroite conférence lui a donné la clé de leur phraséologie, de toute leur étiquette, et, les dépouillant du costume qui les date et les masque, a mis leur âme à nu !

On peut même remarquer qu'il ne serait pas inutile d'encadrer ainsi toute représentation d'une pièce qui a plus de dix ans de date et qui peint les mœurs. Croit-on, par exemple, que de pareilles préparations seraient oiseuses dès maintenant pour *Madame Caverlet* ou le *Demi-Monde*, ou la *Famille Benoîton*, et le seront demain pour *Denise ?* La loi du divorce, la tolérance croissante pour les unions *régularisées*, l'aristocratie de *Sa Majesté l'argent*, et certaines préoccupations relatives au repeuplement, nous ont préparé des générations de spectateurs auxquels il est ou il sera bientôt nécessaire d'expliquer que leurs grands-pères étaient assez conservateurs pour regarder le mariage comme indissoluble, assez exactement classés pour découper le monde en tranches arithmétiques, assez délicats et assez naïfs pour re-

mettre au panier, c'est-à-dire à la porte de leurs salons, *les pêches à quinze sous,* assez *pot-au-feu* pour trouver ridicule que le goût de la haute vie gagnât jusqu'aux filles des fabricants de sommiers élastiques, assez peu *Zutistes* enfin pour exiger, du moins au théâtre, que la fiancée ne fût pas une fille-mère. Ainsi va le monde et les révolutions des mœurs préparent de la besogne aux conférenciers de l'avenir sur les chefs-d'œuvre du présent. Mais tenons-nous-en à ceux du passé et concluons là-dessus.

« Ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir », s'écriait Molière, en présentant ses comédies à ses contemporains, et Racine écrivait quelque chose d'analogue dans la préface de Bérénice ; or aujourd'hui, en face des mêmes œuvres, et c'est là notre première conclusion, on est en droit de dire au public : *Cherchons des raisonnements pour nous aider à avoir du plaisir.*

Nous venons d'indiquer ceux qui ont trait aux changements des conventions mondaines et théâtrales. Il en est beaucoup d'autres qui, pour être de l'ordre purement littéraire, n'en motivent pas moins bien l'intervention du conférencier. On en

trouvera des échantillons tout à fait probants dans ce volume même et celui qui suivra.

Mélicerte, par exemple, ne vous eût-elle pas semblé un caprice bien singulier de Molière et un spectacle assez froid, en somme, si l'on n'avait eu l'habileté de vous suggérer préalablement une curiosité *latérale à la pièce,* pour ainsi dire ? On vous a donc rappelé la longue vogue de la littérature pastorale, on l'a excusée par quelques citations bien choisies, et l'on a fini par vous intéresser à ce spécimen de tout un genre disparu, surtout en vous faisant observer, avec une insistance calculée, qu'il était signé de Molière.

De même, à propos du *Philosophe sans le savoir*, pareille nécessité d'éveiller une curiosité latérale à la pièce et pour des motifs tout contraires, remarquez-le. La médiocre réputation de Sedaine et la fortune actuelle du genre qu'annonçait *Le Philosophe sans le savoir*, devenaient autant d'obstacles à la sincérité de votre plaisir que l'eussent été, dans la pastorale de Mélicerte, — sans l'intervention du conférencier, — la célébrité de Molière poète *comique* et l'antiquité tout à fait surannée du genre. On vous a donc empêché de trouver ce tableau des mœurs bourgeoises trop

rococo, en vous faisant observer qu'il était le premier en date qu'on eût porté avec succès au théâtre, que là où Sedaine a réussi, Diderot avait échoué, que Victorine est unique et que le bonhomme a fait un chef-d'œuvre sans le savoir.

Et Rodogune où l'auteur,

D'un divertissement nous fait une fatigue,

comment en supporterez-vous les quatre premiers actes ? Ferez-vous crédit jusqu'au cinquième ? On se hâte donc de vous apprendre que l'auteur du *Cid* voyait dans sa Rodogune le dernier mot de l'art, que la lenteur apparente et tout le machiavélisme des quatre premiers actes lui ont paru autant de substructions nécessaires pour asseoir les puissants effets du cinquième, le plus pathétique qui soit au théâtre et d'où est sorti Crébillon tout entier ? Et vous voilà pris à la glu de ce rébus dramatique.

Ainsi chacune de ces conférences a éveillé ou réveillé des curiosités littéraires dont la satisfaction est un plaisir très distingué et qui s'amalgame à merveille avec celui que vous prenez directement à la représentation.

Ces curiosités, fruits de la conférence, déjà très

vives à propos du répertoire, tendent à primer l'intérêt même du spectacle, s'il s'agit d'une pièce adaptée. Combien, par exemple, une *adaptation* de Shakespeare, si adroite qu'elle soit, ne gagnera-t-elle pas au surcroît de variations très françaises, exécutées avec une délicate prestesse sur le motif principal, ou à celui d'une spirituelle causerie sur les mérites respectifs de l'original et de la copie ? Et si cette dernière analyse est faite par l'auteur lui-même de l'adaptation, le piquant de cette confidence ne donne-t-il pas au public l'illusion délicieuse et très favorable au spectacle ultérieur, d'être de compte à demi dans son succès ?

Mais nous touchons ici à une espèce de curiosité qui, sans cesser d'être littéraire, diffère sensiblement des précédentes. Elle prend en effet sa source dans la personnalité même de celui qui parle. Sa forme la plus intéressante se produit assurément quand un conférencier soutient, sur un chef-d'œuvre, une thèse sensiblement différente de celle qu'un autre conférencier avait précédemment avancée devant le même public. Celui de l'Odéon a eu des ragoûts exquis dans ce genre, et notamment à propos de l'*Ecole des femmes*, pour ne parler que des conférences contenues dans le pré-

sent recueil. Et puis, pensez-y : cette dernière forme est susceptible de recevoir des développements savoureux, que l'on goûtait fort au temps jadis, dont Néron, ce dilettante calomnié, faisait déjà ses délices, au dessert, et qui ne nous sont plus offerts, hélas ! qu'à l'Ecole de droit, aux jours chauds de l'agrégation. Ils consisteraient, on le devine, à camper la *thèse* en face de l'*antithèse* et à leur ouvrir la lice. Je me porte garant que, sur la scène de l'Odéon, la lutte ne cesserait jamais d'être courtoise. Et les belles *phrases d'armes* qu'on verrait là ! C'est alors que la conférence ferait vraiment partie intégrante du spectacle! Elle aurait traversé les mêmes phases que la tragédie naissante, ayant passé du monologue au dialogue. La *conférence dramatique* aurait pris naissance, et qui peut dire l'avenir et toutes les évolutions futures du genre ? Je livre mon idée aux entrepreneurs de plaisirs d'esprit. Il me suffit d'avoir indiqué l'opportunité du conférencier avant la représentation des pièces classiques, des adaptations et généralement de toute comédie qui a plus de dix ans de date, sans compter celles qui sont en avance sur leur temps.

Ainsi convaincu de son utilité, le conférencier

s'enhardit. Non content de mettre le public au point de tout comprendre, il veut lui faire tout sentir, et, franchissant les abords du sujet, il pénètre dans la pièce même. Il devient un spectateur idéal, chargé d'orienter la sensibilité des autres. Il se sent situé matériellement entre la scène et la salle, idéalement entre la pièce et le public, comme l'était jadis le chœur tragique ou comique. Voilà en effet sa vraie définition : le conférencier, c'est le chœur antique.

Il en remplit les principales fonctions à son gré. Tout placé qu'il soit dans le temps, en dehors de l'action, il peut s'y mêler en fait comme le chœur d'Eschyle. Ne lui suffit-il pas pour cela de tramer des faits personnels ou des *actualités* dans une analyse *impressionniste* de la pièce, en un mot de se jouer lui-même en lever de rideau, par droit d'auteur ou par voie d'allusion ? Il a toute licence préliminaire là-dessus, et même celle de jouer directement les autres, tout comme la *parabase* d'Aristophane, à ses risques et périls, bien entendu. C'est un casse-cou, mais si l'on réussit, quel intérêt dans le premier cas, quelle source de comique double dans le second !

Le conférencier est-il de tempérament plus ras-

sis ou moins sûr de son public, il peut commenter l'action et les caractères avec la gravité didactique et l'autorité morale du chœur de Sophocle. Ce *procédé*, plus prudent, s'adapte à la diversité des talents moyens, et en outre un talent vigoureux, servi par une conviction forte, en tire des succès qui vont loin dans l'estime publique.

Enfin si l'on rejette la première manière par discrétion, la seconde par crainte d'ennuyer, on a la ressource de prendre rapidement texte du sujet, comme le chœur d'Euripide, pour donner l'essor à sa fantaisie personnelle dans de longues *monodies* avec accompagnement de flûte ou de flageolet, au choix. C'est une autre manière de se casser le cou ou d'aller aux nues. Ici le genre est presque sans limites ou, s'il en a une, c'est celle qu'Alexandre Dumas père marqua un jour magistralement.

Donc il était chargé d'une conférence sur Alexandre le Grand, à condition de ne pas parler politique. Quel attrait ! De même que Lucullus dînait chez Lucullus, on allait entendre Alexandre parler d'Alexandre : « Mesdames et Messieurs, dit Dumas avec l'ampleur que l'on sait, j'ai à vous entretenir d'Alexandre et je me suis engagé à ne

pas faire de politique : je tiendrai ma parole. Alexandre, Messieurs, avait un cœur de lion. A propos de lion, je vais vous raconter ce que me disait un jour ce brave Jules Gérard qui les tuait si bien et que nous regrettons tant.... ». Voilà probablement la limite du genre et je n'ai rappelé l'anecdote que pour montrer ma tolérance et celle du public en pareille matière. Je m'empresse d'ajouter qu'on n'a jamais approché de cette limite à l'Odéon, à la date où j'écris, et je ne crois pas qu'on la franchisse ailleurs.

Voilà donc notre conférencier bien instruit de sa mission et des libertés qu'elle comporte ; il ne lui reste plus qu'à composer et qu'à débiter sa conférence.

Il va de soi que pour la plupart des conférenciers ordinaires de l'Odéon, composer la conférence n'est qu'un jeu, mais la dire ! Ah ! j'ai vu des vétérans en être émus huit jours à l'avance. Souffre donc, bon public, que, pour accroître ton indulgence au besoin, je t'initie au mal que le conférencier se donne pour te plaire.

Il a lu et relu la pièce, et est même allé la voir *aux chandelles*, pendant les dernières répétitions. Puis il a parcouru les critiques à contre-fil, c'est-

à-dire en commençant par ceux d'hier, comme Diderot voulait qu'on apprît l'histoire. Après avoir été ainsi *agi* par l'auteur et les critiques, il sort de sa passivité volontaire et juge pour son compte. Il cherche par quel bout il prendra la conférence : puis il tient le bon bout, ou croit le tenir, c'est tout un, pour lui du moins. Alors les idées générales surgissent et se ramifient, s'ordonnent et se subordonnent. Il fait à chacune d'elles l'honneur d'un petit feuillet appelé *fiche* en terme de l'art. Puis il s'en va promener ses idées, suivant le conseil de Montaigne; hantant ces calmes allées du Luxembourg que Coppée a chantées et où M. Anatole France, aime à distiller le miel attique de ses chroniques ; caressant dans sa tête chaque chef de développement ou en offrant la primeur à quelque confrère, au hasard des rencontres. Voilà qui s'achève. Chacun des cinq ou six feuillets porte en gros caractères une idée maîtresse, bien synthétique, bien *fichée*, un *clou*. Le conférencier entre dès lors dans une phase de calme, traversée seulement de petits frissons quand il lui vient quelque trait de lumière, d'éloquence ou d'esprit qu'il a hâte de darder par-dessus la rampe

Mais parlera-t-il assis ou debout ? Grave problème. Assis, il pourra recourir à des notes plus ou moins étendues, et la moitié de son émotion lui sera enlevée, puisqu'il sera sûr de ne pas rester court dans le cas toujours possible où un flot de sang, lui montant au cerveau, submergerait ses idées. Oui, mais à se pencher ainsi et à se relever ensuite avec un développement à la bouche, il aura exactement l'air d'un oiseau qui prend sa becquée. S'il est myope d'ailleurs, et c'est l'ordinaire, la consultation répétée des notes serait des plus disgracieuses : voyez-vous l'orateur, le nez sur la table où vient s'écraser sa voix, n'offrant aux regards que ses épaules et ses bras arqués en accent circonflexe ou bien interposant un feuillet entre le public et sa figure ? Et puis l'abus des notes est comme celui des soutiens pour l'apprenti nageur : il vous donne l'illusion que vous savez nager : perdez l'appui et vous verrez. En réalité, vous êtes en équilibre sur des porte-à-faux ; l'auditoire s'en aperçoit bien sans que vous couliez. Enfin, et de quelque manière qu'on s'y prenne, ce maniement de papier sous les yeux du public, *jette un froid*, comme on dit au théâtre. Non, décidément, pour couper court à la tenta-

tion, à moins qu'on ne soit adroitement presbyte, on parlera debout. L'action en sera peut-être un peu trop agitée, mais après tout, on est au théâtre ! On apportera d'ailleurs ostensiblement quelques notes à la main, des fiches *de consolation*, comme on se fait suivre d'un canot pour une pleine eau au large ; il faut toujours prévoir la crampe et épargner toute inquiétude au public qui vous suit de l'œil. Mais, comme on apprécie, comme on envie alors cette bienheureuse science de la mnémotechnie oratoire dont les conférenciers de jadis et notamment l'intarissable Cicéron, nous disent merveilles ! Comment s'y prenait-il pour clouer en idée tel chef de développement au premier banc, tel autre dans un coin de la salle, un troisième sur la tête du greffier, etc..? Ah ! voilà ! Il avait fait dix ans et plus de rhétorique à travers toutes les écoles du monde, et puis c'est un art perdu. Si l'on essayait pourtant... Voyons, si l'on mettait son début et ses idées les plus fugaces dans le trou du souffleur, — trou vide hélas ! — ses aperçus les plus litigieux dans la loge chère aux critiques ; ses conclusions les plus orthodoxes dans la loge officielle et ses meilleurs effets sur le crâne d'un ami qu'on placera directement sous

le lustre. Allons, c'est fait, le clavier est prêt ; jouons le morceau.

Voici le jour, voici l'heure : quelques minutes à peine vous séparent du lever du rideau. Dans le vide lugubre et glacé de l'arrière-scène, sous un ciel de décors pendus verticalement sur votre tête, comme les linges d'un gigantesque séchoir, vous arpentez le praticable, tandis que passe par bouffées le bruit de la salle qui s'emplit. « *Monsieur ! Il n'y a plus que deux minutes !* » C'est la voix d'un appariteur. « *Monsieur ! Le rideau est levé !* » Toujours la même voix, scandant votre émotion : c'est cruel, innocent et obligatoire. « Monsieur !... » Allons ! On tâte précipitamment le gousset où est la montre, régulatrice des développements, le carnet où sont quelques notes, espoir suprême et suprême pensée, et en avant, par la porte béante, sans respirer, comme pour plonger... Un crépitement grêle d'applaudissements bienveillants pareil au clapotement de l'eau, puis le silence et le froid d'un grand creux... le plongeon est complet. On lève les yeux : l'orchestre et le parterre — surtout, si par malheur la rampe est levée,— vous apparaissent comme un trou sombre pointillé de quelques lividités faciales ou crâ-

niennes ; c'est macabre. Comment ! c'est à cet antre gris qu'on va parler ! Vite on accroche ses regards éperdus aux galeries où les spectateurs sont visiblement vivants. Vous parlez alors et le son de votre voix, tout altéré qu'il soit, vous rassure. Les yeux s'accommodent peu à peu à la perspective et au clair obscur de la salle et finissent par y distinguer quelques figures candides ou sympathiques sur lesquelles on pourra lire et mesurer ses effets. Au bout de cinq minutes la bienveillance évidente du public vous a rendu la pleine possession de vous-même. Dès lors, on se donne tout entier à son sujet ; la voix quitte le haut du registre où l'étranglement initial l'avait fait grimper et se pose dans le médium ; la tête est maîtresse des nerfs et aucun des accidents redoutés n'arrive. Bon public, tu sais le reste, puisque le conférencier vit et parle sa pensée devant toi.

Tu l'applaudis et même avec complaisance et comme tu as raison ! Penses-y ! Mille personnes auront fait une ovation au conférencier, mais cent mille, liront l'article de journal où il sera jugé et le dernier mot restera au feuilleton. Vanité des vanités ! Et le conférencier se retire avec cette épine dans son laurier. Pourtant il pourrait en

appeler, le cas échéant, et précisément grâce au livre que tu tiens. C'est là ma dernière confidence, et il est bien entendu que, comme les autres, elle n'engage que son auteur.

Ainsi, ou à peu près, ont été menées les trois campagnes et demie de conférences entreprises à l'Odéon par l'initiative de son directeur. A son appel s'est formé tout un groupe d'orateurs littéraires. Ils ont pris plusieurs fois, pour la plupart, le contact d'un grand public ; ils ont appris ainsi certaines lois propres aux conditions dans lesquelles ils parlaient ; leurs confidences et leurs observations réciproques échangées dans la coulisse, avec l'aménité qui est le ton de la maison, ont aiguisé et fortifié en chacun d'eux, dans le sens de son tempérament propre, cette expérience commune à tous ; et un genre est né, très goûté du public, malgré les brocards d'antan et les prédictions des pessimistes, très tentant pour les critiques, en dépit ou à cause de ses difficultés. A vrai dire, il ne date pas d'hier, mais, sans faire injure à ses précurseurs immédiats et, en repoussant toute analogie entre ces causeries de bonne foi et les leçons gourmées des antiques oracles du Musée et du Lycée, il faut bien constater que ce

genre n'avait jamais eu qu'une existence précaire et mal définie. Qu'on en juge : il y a quelque vingt-cinq ans, à propos des *Conférences du rez-de-chaussée,* qui eurent, elles aussi, leur vogue, un grave critique écrivait : « Nous avons en ce moment des conférenciers de trois sortes ; ceux qui instruisent, ceux qui amusent, ceux qui ennuient ». Je remarquerai d'abord, — en m'oubliant, comme c'est mon droit et mon devoir de *préfacier* — que la troisième sorte n'a pas encore eu d'accès à l'Odéon. Comment les deux autres sortes s'y sont combinées en vue de la conférence idéale que tous veulent faire et dont chacun approche à sa manière, c'est ce que j'ai tenu à dire, et voilà justement la préface qu'on me demandait.

On me permettra de ne pas la terminer sans rappeler que le groupe des conférenciers de l'Odéon, tout restreint qu'il soit nécessairement, est déjà en deuil. Notre ami M. Boully n'est plus : ce livre contient la dernière œuvre de ce vigoureux et aimable esprit, de cet excellent confrère et collègue. Ce n'est pas le moindre de ses titres à l'attention publique.

Eugène Lintilhac.

Paris, 9 février 1891.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. HIPPOLYTE PARIGOT

LE 6 MARS 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

L'ÉCOLE DES FEMMES

L'ÉCOLE DES FEMMES

MESDAMES, MESSIEURS,

Parler de l'*Ecole des Femmes* est devenu chose difficile, ici surtout. Mais, comme M. Porel a bien voulu, dès longtemps, me laisser le choix d'un sujet, et que je suis allé tout droit à celui-là, j'aurais mauvaise grâce à m'en plaindre aujourd'hui ; et, si je l'ai choisi, c'est apparemment que je croyais avoir quelque chose à vous en dire. Par malheur, ce quelque chose n'est ni une nouveauté, ni une témérité, ni un paradoxe, ni une opinion rare, mais revient à peu près à ceci : *s'il est vrai que chez les auteurs classiques ce qui nous intéresse davantaye est ce que nous y mettons, peut-être serait-il curieux et instructif, pour une fois, de nous en tenir à ce qu'ils y ont mis.*

Il faut convenir que nous sommes devenus des esprits très compliqués, et par surcroît, singulièrement difficiles à satisfaire. C'est le charme de la littérature et de la critique contemporaines. On ne nous prend plus guère par les entrailles, comme au temps de Molière ; ou plutôt nos entrailles sont devenues si délicates, qu'elles ne tolèrent que des aliments très raffinés. On ne nous amuse plus longtemps avec les tirades de Chrysalde et les plaisanteries traditionnelles sur les mésaventures que vous savez, et qui sont les ordinaires conséquences des mariages improvisés ou fâcheux. Il y faut quelque ragoût. Tout cela nous paraît un peu fade, à moins qu'à ces mésaventures ne s'ajoute quelque trait ingénieux ou pervers, qui ne s'attendait point. Pour le trouver dans les classiques, on l'y glisse.

Les uns y cherchent des impressions, qu'ils analysent avec beaucoup d'apparente candeur et une réelle volupté ; et, plus elles sont personnelles ou exceptionnelles, plus le plaisir s'accroît et le régal est exquis.

D'autres, parmi cette fluctuation du plaisir esthétique, veulent des points de repère, à quoi se prendre ; ils se prennent aux idées ; et aussi, comme ils ont passé par notre temps et en ont retenu le meilleur, ils sont naturellement amenés à le découvrir dans les œuvres d'autrefois, par la bonne raison qu'à l'exemple des premiers, ils l'y apportent avec eux, dans le bagage de leurs connaissances et de

leurs goûts, malgré tout assez modernes. Cela devient un attrayant mélange de renseignements très sûrs et d'interprétations discutables, de documents incontestables et d'opinions très personnelles. D'assembler ces opinions en une théorie, la tentation est grande, et l'on y cède. Et, si à une érudition très solide on joint une logique persuasive, une force de conviction, une énergie de dogmatisme, et comme une indiscrétion de pensée vigoureuse, la théorie devient si séduisante, que, pour s'y soustraire, il s'en faut arracher.

C'est ainsi qu'à cette même place M. Ferdinand Brunetière a pu soutenir avec infiniment de talent et d'éloquence, que l'*Ecole des Femmes* est au fond (et à la surface) un plaidoyer de Molière en faveur de la *nature* et de la *morale instinctive*. Il a donné des arguments nombreux, pressants, pour soutenir cette thèse, quelques-uns renouvelés, mais la plupart vraiment rencontrés et pour la première fois mis au jour. Et pourtant, si le critique m'a subjugué et un peu ébloui, il ne m'a pas tout à fait convaincu. Non qu'il convienne de crier au scandale, et que ce soit diminuer Molière (M. Brunetière a déclaré avec beaucoup de raison que la gloire de Molière n'y saurait rien perdre) que de lui supposer des tendances à la philosophie naturelle; seulement j'ai peur que cette façon de grandir son œuvre n'aille point sans la défigurer.

II

Je crois fermement que l'*Ecole des femmes* est une comédie, et que si cette comédie s'appelait l'*Ecole des Maris (Suite ou Deuxième Partie)*, tout serait dit, et le débat à peu près vidé. Au lieu d'y voir d'abord, et surtout, un homme de quarante-deux ans qui songe à épouser une jeune fille de dix-huit ans, on y verrait naturellement, et au premier plan, un égoïsme achevé qui prétend séduire la jeunesse en la comprimant, et nous serions moins frappés de l'écart de l'âge que du ridicule de la prétention. — Mais cela est bien simple, et peut-être, après tout, y a-t-il quelque ingénuité à le prendre ainsi. La pièce s'appelle l'*Ecole des Femmes*; ce titre nous fait rêver, sollicite notre imagination, donne le branle à notre esprit, et comme, en son tréfond, chacun se pique d'avoir quelque lumière sur la question dont il s'agit, c'est un problème qui l'intéresse, un état d'âme qui pique sa curiosité, et voilà la pièce de Molière modernisée. Au lieu de chercher le ridicule où il est, je veux dire dans les vaines théories et l'étroite pédagogie d'Arnolphe, nous le trouvons dans l'inégalité d'un mariage non assorti, et nous déplaçons sensiblement l'équilibre de la comédie. Il y a

dans l'œuvre un point de seconde importance, et c'est précisément celui-là que nous tirons au clair. Agnès aime Horace, et n'épouse point Arnolphe. Là-dessus nous philosophons.

Mais je veux d'abord me concilier une partie de l'auditoire. Où a-t-on vu que quarante ans soient un âge si considérable ? Qu'un homme de quarante ans ne puisse inspirer de l'amour ou une solide affection à une jeune fille ? Pas dans notre société, ni dans nos salons, ni sur nos théâtres, certes, où l'on n'a que l'âge que l'on paraît, où circulent, comme une monnaie courante et de bon aloi, vingt et cent aphorismes consolateurs et rassurants : — « Le cœur ne vieillit pas... Les plus âgés ne sont pas les plus vieux... Quarante ans, c'est deux fois vingt, vingt ans le matin, et vingt le soir... » — Pas davantage dans Molière, ni même dans la pièce qui nous occupe. Car notez que si Arnolphe essuie les plaisanteries de Chrysalde, alors qu'il s'exerce maladroitement, et par avance, au métier de mari, ces bons mots sont aussi vieux que notre littérature et portent sur tout autre chose que l'âge du prétendu. Chrysalde ne daube point les quarante-deux printemps que peut avoir son ami, mais l'esprit qu'il a railleur et sceptique à l'égard des femmes d'autrui. Molière y insiste longuement au 1er acte, et, pour mieux faire entendre sa pensée, il y revient encore au dernier.

Ce sont coups de hasard dont on n'est point garant,
Et bien sot, ce me semble, est le soin qu'on en prend.

Mais, quand je crains pour vous, c'est cette raillerie,
Dont cent pauvres maris ont souffert la furie ;
Car enfin vous savez qu'il n'est grands ni petits,
Que de votre critique on ait vus garantis ;
Que vos plus grands plaisirs sont partout où vous êtes,
De faire cent éclats des intrigues secrètes....

Ce qui n'échappe point non plus à la malice de Chrysalde, c'est que ce scepticisme épigrammatique, quand il s'agit de la femme du voisin, se change en un dogmatisme intransigeant et brutal, quand Agnès est en jeu. Et toutes ces contradictions humaines sont précisément l'éternel fond de la comédie. Chrysalde ne s'y trompe pas. Il y aurait quelque injustice maladroite à faire sonner l'âge d'Arnolphe, mais c'est pain bénit que de rire des mille précautions qu'il a prises pour se préparer une femme de sa main, aussi bête qu'il se pourra, comme si bête et honnête rimaient inévitablement dans la vie. Ce dont il se gaudit, le bon Chrysalde, c'est des suites fâcheuses d'une union, non pas mal assortie, mais froidement et presque odieusement préparée. Enfin, et pour tout dire, si au-dessus de la tête d'Arnolphe est suspendue l'épée... de Sganarelle, c'est beaucoup moins l'âge qui le met en si facheuse posture, que ses moyens de séduction, que ses théories d'éducation et cette persévérance à abêtir la jeune fille pour assagir l'épouse, comme si, encore, sottise et niaiserie étaient garants de prudence et de fidélité...

Outre qu'il est assez ennuyeux, que je croi
D'avoir toute sa vie une bête avec soi.

Non, Molière n'a pas dit (et nous verrons qu'il avait ses motifs) qu'Arnolphe est ridicule de vouloir, quadragénaire, épouser un tendron. Il a même dit le contraire, ou peu s'en faut; à savoir que le ridicule gît seulement en la volonté de l'épouser de force. Il l'a même dit expressément dans cette préface de l'*Ecole des Femmes* qui s'appelle l'*Ecole des Maris*; et aussi qu'il faut être doux aux jeunes filles, à mesure qu'on est plus âgé qu'elles, et qu'à compter d'un certain moment la plus sûre pratique de séduction est la bonté, et enfin que l'expérience n'est qu'un égoïsme routinier, peu engageant, si elle n'est commode à la jeunesse et toujours en fonds d'indulgence. Telle est la morale souriante (laquelle n'a rien à voir avec la morale instinctive), que Molière a mise sur les lèvres d'Ariste dans l'*Ecole des Maris*, une comédie étroitement liée par son sujet à celle que nous étudions, et à peine séparée d'elle par les *Fâcheux*. N'oublions pas que cet Ariste a, lui aussi, ses quarante ans, qu'il n'en est ni plus fier ni plus triste, et qu'il arrive à se concilier l'affection d'une jeune fille, dont il n'est pas sans cesse occupé à violenter les goûts, à briser la volonté ou étouffer l'intelligence. Or, Isabelle lui rend affection pour affection, et, si ce sentiment n'a rien d'un amour passionné, du moins est-il de ceux dont un honnête homme, qui aspire à être un mari aimable, peut sans remords et sans inquiétude se contenter. Davantage même serait trop pour l'égoïste

sérénité d'Arnolphe. — « Ces jeunes gens, dit la pupille, sont d'une fatuité odieuse !

Et moi, je n'ai rien vu de plus insupportable ;
Et je préférerais le plus simple entretien,
A tous les contes bleus de ces diseurs de rien ;
Ils croyent que tout cède à leur perruque blonde,
Et pensent avoir dit le meilleur mot du monde,
Lorsqu'ils viennent, d'un ton de mauvais goguenard,
Vous railler sottement sur l'amour d'un vieillard ;
Et moi, d'un tel vieillard je prise plus le zèle,
Que tous les beaux transports d'une jeune cervelle,
. . . . . .
. . . . . .

Et plus loin à son tuteur, qui s'est cru trahi :

Je ne sais pas sur quoi vous tenez ce discours,
Mais croyez que je suis le même que toujours,
Que rien ne peut pour vous altérer mon estime,
Que tout autre amitié me paraîtrait un crime,
Et que, si vous voulez satisfaire mes vœux,
Un saint nœud, dès demain, nous unira tous deux.

Aujourd'hui encore, dans notre société contemporaine, quand un gentleman, un peu sur ses fins, songe au mariage, on le présente à une très jeune fille, il hésite, et, pour le rassurer, une femme d'esprit lui dit immanquablement : « Soyez donc tranquille ! Vos âges s'attirent ! » Pourquoi Molière eût-il voulu prouver dans l'*Ecole des Femmes* le contraire de ce qu'il avait avancé dans l'*Ecole des Maris* ?

Je sais une objection, et j'accorde qu'elle est spécieuse. Au moment où il écrivit la première des

deux comédies, il était à la veille d'épouser la Béjart, et il composait allégrement le rôle d'Ariste, qui était sa manière de se déclarer, à lui, homme déjà mûr, amoureux d'une toute jeune *demoiselle*. A l'époque où fût jouée l'*Ecole des Femmes*, Ariste serait devenu Arnolphe, en attendant pis. Il ne convient guère ici d'entrer dans l'intimité du poète, qui, comme chacun sait, fut un grand homme pour tous, sauf pour sa femme. Mais encore est-il nécessaire d'éclaircir ce point.

Il est vrai que l'*Ecole des Femmes* fut jouée environ trois mois après son mariage. Trois mois sont un court délai pour un tel revirement. Ajoutez qu'avant de se représenter la pièce, il a fallu le temps de l'écrire : cela nous ramène au surlendemain des noces. Le délai est plus court encore et il apparaît qu'après quelques heures d'épreuve l'Ariste souriant avait des raisons d'être l'Arnolphe grondeur. Cela tourne au mélodrame. Qu'il ait eu des désillusions déjà, ou plutôt des appréhensions, il est possible; mais vous conviendrez que les mieux informés en sont réduits à l'ignorer. L'induction serait au moins téméraire, et j'ai quelque raison de croire aussi qu'elle serait erronée. Une mauvaise langue du temps, qui n'était pas tendre pour Armande Béjart, Grimarest, nous dit que Mlle Molière aussitôt mariée, crut être au rang des duchesses; mais qu'elle ne cessa d'être fière pour devenir légère qu'à partir du jour où elle monta sur le théâtre. Or

nous savons qu'elle fit ses débuts à la scène précisément dans cette comédie de l'*Ecole des Femmes*. Jusque-là donc, elle en était à la fierté. En 1662, l'honneur de Molière était intact, si l'on en doit croire Grimarest; et il paraît bien en effet, qu'il ne faut pas confondre 1662, qui est l'année de cette comédie, avec 1666, qui est celle du *Misanthrope*.

Or accordons, après cette digression chronologique, dont je m'excuse, que Molière ait déjà eu quelque sujet de réfléchir, un peu tard, — comme le corbeau de la fable. Ceci est assurément une vue plus juste et plus mesurée. Mais songe-t-on au détachement parfait et au courage presque surhumain qu'exigeait cette peinture d'Arnolphe, si véritablement elle était un portrait? Je me représente aisément Molière, quelques jours après la cérémonie, le regard fixe, rêveur, un peu mélancolique, un peu plus même qu'à l'ordinaire, et se disant tout bas : « Tu l'as voulu, Jean-Baptiste Poquelin. Le sort en est jeté! » Mais qu'il ait songé à se représenter sous les traits d'Arnolphe, lui qui, quelques mois auparavant, raillait Sganarelle, qu'il se soit vu avec la mine d'Arnolphe, l'égoïste et brutal théoricien, lui qui avait fait un mariage d'inclination, comme on dit, par une surprise du cœur, qu'il avait naturellement bon, et sous le charme des illusions, qu'il n'avait pas toutes perdues encore, il y a là une invraisemblance qui crie. Ce n'est pas trop de la candeur d'Aimé Martin et de son opiniâtreté de

molièriste acharné à grandir son Dieu, pour y voir comme un raffinement de délicatesse stoïque ou la marque d'un renoncement tout chrétien, auquel celui de Polyeucte est à peine comparable. — Prendre pour soi le rôle d'Arnolphe n'était rien; mais faire d'une femme, par qui on a déjà tant souffert, une Agnès, voilà le trait délicieux! — « Quelle délicatesse, s'écrie le commentateur, que celle de celui qui a écrit ce rôle! Il semble qu'il n'a songé qu'à justifier, qu'à embellir celle qui a jeté tant d'amertume sur sa vie; il semble qu'il excuse ses fautes, qu'il la plaint, qu'il n'accuse que lui, qu'il n'a entendu faire rire qu'à ses dépens. » Et, en effet, entrant dans la confrérie, Molière y entre ainsi, comme il convient, par un coup d'éclat, en héros... ou en martyr. Décidément ces scrupules font voir trop de délicatesse.

M. Brunetière a trop d'esprit pour avoir de ces arguments. Qu'importe qu'Arnolphe soit, ou non, Molière. L'important est qu'il n'épouse point, que la nature est la plus forte, et que ni les Maximes du mariage ni la crainte des chaudières bouillantes ne peuvent rien pour la contenir. La remarque est fine et porte loin. Car rappelez-vous que cet appareil de superstitieuse terreur, emprunté aux croyances religieuses, avait effarouché les dévots dès la première représentation; observez encore que, si vous rapprochez quelques-uns de ces vers des fameuses tirades de Tartufe, tout cela prend un air d'unité concer-

tée, et que, enfin, l'*Ecole des Femmes* semble un exercice préparatoire au grand scandale du siècle. Mais j'avoue qu'après réflexion je ne vois pas bien par quoi Arnolphe eût pu remplacer ces maximes intéressées ou cette évocation des affres de l'Enfer, imaginées pour les naïfs esprits. Agnès, si simple qu'elle soit, n'est plus d'âge à prendre pour argent comptant les récits de Croquemitaine ; elle a depuis quelque temps déjà, tant sotte soit-elle demeurée, oublié les contes grossiers de sa nourrice. Le seul enseignement qu'elle ait reçu est celui du catéchisme, parce qu'elle a dû faire sa première communion, qu'il faut de la religion pour les femmes, et que plusieurs, dont Arnolphe, regardent ces saintes occupations comme de précieux dérivatifs. Il lui inspire la crainte du péché, il lui en fait peur, il lui décrit les tourments des damnés, comme il lui dirait des histoires de revenants, si celles-ci allaient aussi directement au but qu'il se propose. C'est un épouvantail salutaire et tout trouvé ; c'était même le seul qu'il eût en main. Car enfin, pouvait-il prendre avec Agnès le ton paternel, accoutumé qu'il est de lui parler en maître, et peu soucieux d'avoir à ses yeux l'air d'un vieillard ? Depuis qu'il l'élève, l'éduque, la façonne, il n'a jamais daigné raisonner avec elle ; car le raisonnement entraîne les explications, et les explications font la lumière sur certains sujets qu'elle doit ignorer. Et c'est précisément la condamnation première de son système que cet embarras,

où il est, dès que l'esprit d'Agnès s'entr'ouvre à la réalité, et qui le réduit à l'alternative comique ou d'invoquer l'enfer ou de s'arrêter court.

Comment! Est-ce qu'on fait d'autres choses? — Non pas.

Enfin, si Agnès aime Horace au lieu d'Arnolphe, je pense qu'il y a une raison, qui est toute la pièce, qui a peu de chose à voir avec la philosophie naturelle, qui n'est guère un argument en faveur de la morale instinctive, encore moins une attaque dirigée contre la morale religieuse. Agnès n'aime pas Arnolphe parce qu'Arnolphe fait tout pour n'être pas aimable. Tenez pour certain que c'est là le fond même de la comédie, que c'en est le point essentiel, et que là est la source propre du ridicule que Moliére en a tiré. La jeunesse d'Horace est pour beaucoup dans son succès; mais la brutalité d'Arnolphe y entre pour une plus grande part. Agnès se réfugie dans les bras d'Horace, plutôt qu'elle ne s'y jette; et j'ajoute qu'elle est moins séduite par lui, que rebutée par son tuteur. C'est surtout pour fuir celui-ci qu'elle va droit à celui-là; l'un est sans cesse à ses genoux, et devant l'autre elle est toujours craintive parce que toujours il l'a regardée de sa hauteur. L'avenir est tout rose avec le premier; avec l'autre il est plein de périls, de difficultés, de péchés ou de devoirs, contraintes également déplaisantes.

Chez vous le mariage est fâcheux et pénible,
Et vos discours en font une image terrible;
Mais las ! Il le fait, lui, si rempli de plaisirs,
Que de se marier il donne des désirs !

Que si Molière nous eût représenté un Arnolphe plus indulgent et meilleur, moins occupé de lui-même, et plus véritablement curieux de la femme qu'il se prépare, un homme enfin tel qu'il s'en rencontre encore à son âge, point du tout égoïste, ni maniaque, capable de passion douce, de protection éclairée, « et de cette sorte de paternité charmante qui est au fond de l'amour de tout homme, et qui grandit à mesure que sa jeunesse diminue »; s'il nous eût montré en même temps un rival qui fût un peu plus ou un peu moins qu'étourdi, jeune, non insignifiant, avec quelque défaut nettement accusé, ne fût-ce qu'une certaine exubérance de jeunesse; et si Agnès, fuyant celui qui a des réserves de tendresse, des trésors d'affection accumulée, s'était confiée malgré tout aux séduisantes promesses de l'autre, je conviendrais cette fois qu'Agnès est imprudente, mais qu'elle est jeune fille, et que la jeunesse attire la jeunesse, et que la nature l'emporte sur la raison et même sur la religion, et que la morale de la comédie est une apologie de cette bonne nature, si forte qu'elle est irrésistible, et aussi qu'Arnolphe a le tort de n'être plus à la saison où l'on grave en lettres d'or sur sa demeure : « Ici l'on fait ce que l'on veut! »

Mais ceci n'est plus l'*Ecole des femmes*? Je le crois de reste, et il est aisé de nous en assurer.

III

L'Ecole des Maris et *l'Ecole des femmes*, comédies de mœurs, sont aussi les premières esquisses de la haute comédie telle que Molière la concevra bientôt. Il élargira le cadre, précisera le dessin, et fouillera les figures. Toujours est-il assuré que nous avons ici l'ébauche de sa grande manière, et comme un canevas très riche, encore surabondant, d'une composition un peu rudimentaire, mais tout à fait conforme à l'inspiration qu'il suivra plus tard dans ses œuvres les plus élevées.

Or, nous connaissons les procédés familiers de Molière dans le *Misanthrope, Tartufe, les Femmes savantes*... et, s'il se rencontre que certaines nuances de ces caractères sont sans fin discutées, tout le monde est d'accord sur l'habituelle démarche du génie qui les a crées. Il y a des points essentiels de composition et d'exécution, où ces pièces portent la marque d'une même main, et accusent une étroite ressemblance de facture. Et cela est précisément assez facile à démêler.

Le regard de Molière tombe sur un vice à la

mode, ou un travers du jour, une exagération ou une compromission des mœurs, qui tantôt constitue un véritable péril pour la société tout entière, tantôt, et le plus souvent, ne couvre de ridicule que ceux qui en sont entichés. Il s'en empare. Sur ce terrain, qui contient en germe l'idée comique de la pièce, il campe un certain nombre de personnages, qui la mettent au jour par le contraste de leurs goûts et de leur caractère, plus ou moins ridicules, selon qu'ils reflètent le travers moral qui est en jeu, ou y échappent relativement. Quelques sages (entendez des esprits sains) circulent parmi ces esprits atteints, et représentent la vérité moyenne, la vertu suffisante. Et puis, comme la vérité est une pointe subtile, et que parmi ces caractères différents le jugement du spectateur risque de s'égarer, l'auteur incarne en la personne d'un ou de deux protagonistes une contradiction manifeste entre leur fond de nature et les mœurs qu'il s'agit de railler, entre leurs opinions et leurs faiblesses, leurs théories et les concessions qu'ils font à la mode ou à l'amour : de cette contradiction se dégage le véritable sujet, et le comique en jaillit par surcroît. Tel le *Misanthrope, Tartuffe, le Bourgeois Gentilhomme*, etc... — La noblesse est respectable, mais c'est pitié que ces bourgeois enrichis, s'ingéniant sur leur déclin à singer les mœurs de la cour et entêtés de qualité. M. Jourdain est un brave homme, fils de marchand, ex-marchand lui-même, qui a eu l'esprit de faire sa

fortune, et de la faire honnêtement (ce qui est doublement spirituel), qui sent ce qui lui manque : instruction, éducation, et le reste; et qui, en cela, n'est encore point trop sot; mais il ne rêve que duc, prince et duchesse, et voilà qu'il se fait ridicule et que cette grande émulation du quartier Saint-Denis à s'emmarquiser devient pure folie. — La franchise a son prix, mais de même...

.... C'est une folie à nulle autre seconde,
De vouloir se mêler de corriger le monde,

et de faire sans cesse des éclats bruyants dans une société qui rachète quelques travers extérieurs par un sentiment exquis de la mesure et de la distinction. Alceste est un grand cœur, d'une franchise à toute épreuve, et d'une naïveté très estimable; mais il a sa faiblesse, il aime une coquette, exemplaire raffiné de cette société brillante, et cette contradiction entre son caractère et son inclination, ses théories et ses actes, l'égare à tous moments en des incartades ridicules et des frasques de mauvaise humeur à qui l'étrange choix de son cœur donne une fâcheuse tournure. Il est mécontent de lui-même, et il peste contre les autres. Toutes ses tirades commencent à la saine raison, et par un retour sur lui-même, s'achèvent sur un trait plaisant et outré.

Et si par un malheur j'en avais fait autant,
Je m'irais de regret pendre tout à l'instant.

En réalité, il ne s'agit point de se pendre pour une embrassade frivole, mais c'est la frivolité de Célimène qui l'engage brusquement à concevoir une haine effroyable contre celle du siècle.

Et je ne viens ici qu'à dessin de lui dire,
Tout ce que là dessus ma passion m'inspire.

Cette contradiction est l'homme même, si elle est aussi le fond de la comédie de Molière.

Revenons, s'il vous plaît, à *l'Ecole des Femmes*. Il suffit de parcourir le théâtre du XVIIe siècle pour voir combien sont absolus les droits du père de famille, et se rendre compte que la jeune fille, au moment qui décide de son avenir, est réduite à l'alternative d'épouser le prétendant agréé par ses proches ou « un cul-de-sac de couvent. » C'est l'éternel refrain du bourgeois de Molière. Elle doit obéir à ses parents, voulût-on lui donner *un singe pour époux*, comme à Marianne, ou même la sacrifier aux ordres de Calchas, comme l'Iphigénie de Racine.

Quand vous commanderez, vous serez obéi.

La preuve en est au dénoûment même de cette comédie. Souvenez-vous que le jeune Horace apprend que son père revient pour le marier, sans avoir même consulté les goûts de son fils, ni révéler la fiancée qu'il lui destine, et qu'Horace n'en peut mais, qu'Arnolphe est finalement contraint à s'incliner devant la volonté paternelle.

Cette autorité légitime, encore qu'un peu excessive, devient tout à fait discutable et quelquefois odieuse, quand ce n'est plus un père qui l'exerce, mais un tuteur qui la détourne à son profit et la fait servir à ses fins. A plus forte raison, s'il s'agit seulement d'un étranger qui a recueilli l'enfant d'un père adoptif qui, dans l'adoption, n'a vu qu'un moyen de devenir époux et maître, beaucoup plus que père : ce qui est précisément le cas d'Arnolphe. Ne croyez-vous pas bien que l'*Ecole des Femmes* est une suite de l'*Ecole des Maris?* Seulement Sganarelle était le tuteur d'Isabelle. Arnolphe n'est que le *nourricier* d'Agnès : et quelle *nourriture*, comme on disait alors, lui a-t-il donnée!

Si son cas est plus grave et l'abus d'autorité plus criant, le caractère est aussi plus poussé, et le comique de qualité supérieur. Sganarelle nous a toute la mine d'un original, d'un maniaque qui s'habille comme son grand-père, qui partout cù il va donne la comédie par son accoutrement, et dans sa maison fait le charivari; une manière du tuteur loup-garou, qui s'enclôt de grilles et met sa pupille sous les verrous, pensant ainsi sauvegarder la vertu de la pauvre enfant sans se soucier beaucoup de son amour. Et lui-même, l'aime-t-il, ne l'aime-t-il pas? Il veut l'épouser. Ceci est sûr. Fantoche autoritaire et vain, et qui malgré son âge, est demeuré un peu béjaune. On le lui montrera sans peine. A côté d'Arnolphe, il semble une ébauche peu dégrossie.

Mais enfin, qu'est-ce donc qu'Arnolphe, et quel est son ridicule? J'y arrive; et croyez que ce n'était pas trop des explications qui précèdent pour replacer ce caractère comique en son vrai jour, et le remettre au point.

Arnolphe est un égoïste : en cela, je vous assure qu'il ne prête pas précisément à rire. Car son égoïsme se renforce de toutes les ressources de son esprit subtil et railleur, à la fois théoricien et dilettante, c'est-à-dire la pire espèce d'hommes qu'il y ait au monde, quand ils se mêlent d'appliquer leurs théories et leur dilettantisme au sentiment. Et je dis qu'il est à la fois odieux et ridicule : odieux par son égoïsme, qui est une force répressive et absorbe tout en soi, ridicule par une contradiction inopinée, par une passion dont il est envahi peu à peu, qui est d'abord l'obstination aveugle de cet égoïsme, et qui en est ensuite la punition, parce qu'elle en est la seule faiblesse. Et je dis encore que les hommes de cette trempe et de cet esprit sont dangereux, jusqu'au moment où l'amour de soi s'exaspère et s'exalte jusqu'à l'amour de ce qu'ils regardaient comme partie intégrante de soi, c'est à savoir le cœur et l'esprit d'une jeune fille, qu'ils ont pétris comme de cire, ne pouvant les réduire à rien, et dont ils subissent misérablement la révolte.

Egoïste, Arnolphe l'est avec un cynisme dogmatique et raffiné. On l'oublie trop volontiers. Les hommes se prennent à songer qu'il est une époque

indécise et troublée, où le célibat pèse aux meilleurs, où la solitude devient pénible, où, par un sentiment naturel et louable, fatigués de vivre avec soi et pour soi, ils veulent vivre aussi pour une autre, et lui consacrer une partie de cette existence dont ils étaient l'unique objet. Quant aux femmes, elles pardonnent aisément ces résolutions-là, par une crainte secrète que le mariage ne tombe en désuétude. Mais je vous prie de remarquer qu'Arnolphe n'a pas attendu la quarantaine, qu'il a pris ses précautions de bonne heure, et que, depuis quatorze ans, il a mijoté, mitonné, comme il dit, cette Agnès qui en avait quatre, et qui, par un air modeste et soumis, donnait les espérances d'une ménagère très capable de vertu, d'attentions et de dévouement, d'une petite esclave un peu supérieure et perfectionnée, propre aux menus soins dus à un maître soucieux de toutes ses aises, l'honneur y compris.

Cet homme de vingt-huit ans, à la fleur de la jeunesse, à l'heure où le sang bout comme un vin fraîchement pressuré, où le cœur rêve d'amours sans fin et de plaisirs sans nombre, était susceptible de passion prudente, de fantaisie reposée et de calculs attendris. Il prévoyait le bonheur de loin, et son goût pour les aventures ne dépassait pas le choix réfléchi d'une toute petite enfant, qu'il formerait pour lui et sur mesure, je veux dire à la mesure de ses théories et selon ses convenances. Il l'achète ou il l'emprunte à la mère, que sais-je ? La

question n'est pas éclaircie, n'importe. Il l'emmène, il la fait élever loin de toute pratique, en toute sottise et niaiserie rassurantes. Si le trait est ingénieux et marque un esprit prévoyant, vous conviendrez pourtant que pareil égoïsme, à vingt-huit ans, n'est plus jeu. Est-il plus séduisant après la quarantaine ? Au contraire, car l'expérience est venue, et l'esprit s'en est mêlé. « A mesure qu'on a plus d'esprit, a dit Pascal, les passions sont plus fortes. » Aussi la passion d'Arnolphe qui est jusqu'ici pur égoïsme, devient-elle intraitable, tyrannique et pédagogique. Comme il n'est pas né d'hier et qu'il a vu le monde, il en connaît « *les tours rusés et les subtiles trames.* » Il sait comment se font... les maris que partout on renomme. Il est expert en ces jeux d'adresse. Il en prend note, avec ravissement ; il compile les anecdotes et recueille précieusement les aventures. « *C'est plaisir de prince.* » Les mille déboires de ces pauvres maris sont autant d'aubaines pour son égoïsme, et de témoignages de sa supériorité. Il revoit le jeune Horace, l'interroge. Sur quoi ? Sur sa santé ? Sans doute. Sur celle de son père ? Assurément. Mais cela ne suffirait pas à défrayer l'entretien après une longue absence. Il le pousse, il le fait jaser sur l'impression que le jeune homme a éprouvée en voyant Paris, et les plaisirs qu'on y rencontre, et les *maris trompés*, mon Dieu, oui, et les femmes, oh ! les femmes ! qui les trompent avec tant d'ingéniosité.

Bon, voici de nouveau quelque conte gaillard,
Et ce sera de quoi mettre sur mes tablettes.

Est-ce à dire qu'Arnolphe ressente une intime volupté à ces contes malséants? Non, certes: il possède un esprit et un cœur trop équilibrés. Mais il possède aussi à un point que, décidément, on ne saurait dire, l'amour de soi; et n'est-ce pas un régal que de se sentir plus grand, plus fort que les autres, exempt des disgrâces qu'ils supportent, parce qu'on a ses idées à soi, et qu'on les applique? Du cercle dans lequel il vit, il est le centre, tout se résume en lui, tout n'est gai ou triste que par rapport à lui. Et jusqu'à présent il est assez content de son *moi*. Tout lui réussit, à ce *moi*. Ce *moi* a recueilli une enfant, et l'enfant est aujourd'hui une jeune fille, parfaitement sotte, tant pis pour elle, et sans esprit, tant mieux pour *moi*! Elle est un spécimen de la femme sans malice, de l'épouse sans danger. Telle qu'elle est, elle est de *moi*, et pour *moi*. Après quinze ans de soins attentifs et d'études consciencieuses, il est doux d'en voir le fruit à point, et de songer à y mordre sans amertume. Et Arnolphe se conjoint dans son bonheur, son amour-propre y trouve son compte et, pour une fois, il tient à partager sa joie: il invite Chrysalde à souper avec *elle*, l'adorable ingénue, l'édifiante idiote. C'est la sanction de son programme avant la consécration du sacrement.

Ce soir je vous invite à souper avec elle ;
Je veux que vous puissiez un peu l'examiner,
Et voir si de mon choix on me doit condamner.

Ce *moi* surtout s'exhale et s'épanche en présence d'Agnès. C'est le *moi* directeur de conscience, un *moi* à la fois vénérable et patelin qui se plaît à entendre des confessions et à catéchiser. La morale qu'il prêche tient d'ailleurs en une formule, qui elle-même se résume en un mot : *moi*,

AGNÈS.

Le petit chat est mort.

ARNOLPHE.

C'est dommage, mais quoi !
Nous sommes tous mortels, et chacun est *pour soi.*

Son sermon sur le mariage n'est que le développement du même principe ; c'est la même morale en action ,réservant tous les privilèges pour le *moi* qui commande, le seul qui soit à considérer.

Votre sexe n'est là que pour la dépendance;
Du côté de la barbe est la toute puissance.
Bien qu'on soit deux moitiés dans la société,
Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité ;
L'une est moitié suprême et l'autre subalterne ;
L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne,
N'approche point encore de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.

Et après les préceptes de sa morale, si vous voulez

connaître le fond de sa religion, c'est la croyance en soi, qui s'exalte jusque dans ces menaces de chaudières bouillantes, et aussi dans ces maximes du mariage, qui ne sont que les commandements intéressés d'un dieu exigeant et inquiet : « Moi tout puissant, qui êtes en moi, que votre volonté soit faite ! »

Or, tout cela n'est ni très engageant pour une jeune fille, ni même très gai, pour peu qu'on y songe. Cet égoïsme exaspéré qui s'exerce sur l'esprit et le cœur d'une enfant, abêtit l'un et terrifie l'autre, et qui, une fois déjoué dans ses calculs, s'emporte et reproche les soins malencontreux qu'il a pris, et s'irrite et va jusqu'aux menaces et presque jusqu'aux coups ; encore une fois, cet égoïsme est d'une observation âpre, avec un arrière-goût d'amertume, ainsi qu'il arrive presque toujours lorsque c'est Molière qui observe.

Mais, comme tous les grands caractères de Molière, Arnolphe est comique par une contradiction, qui est au fond d'Alceste, et de Tartufe et d'autres.

On n'est point parfait. Arnolphe est amoureux, c'est-à-dire qu'il s'est peu à peu laissé prendre à son œuvre, qu'il en a admiré les charmes, par réflexion à lui-même, cela s'entend, et que son amour a commencé par être comme le prolongement extérieur de son égoïsme. Il s'aime en elle, il l'aime pour lui, mais insensiblement il l'aime ; et, aimer c'est se détacher de soi ; et voilà sa fai-

blesse, une contrariété entre deux amours, dont l'un gêne l'autre et le traverse à tout moment. Alors, cet égoïste devient superstitieux et ridicule : ses théories sont ébranlées dès le début de la pièce ; on sent qu'elles ne tiendront pas contre les hasards, que les précautions de quinze années pourraient bien être inutiles, et le parterre rit. Puis cet égoïste devient jaloux, la jalousie étant l'égoïsme de l'amour, et tous les déboires qui lui arrivent l'abaissent et le ravalent à nos yeux, ce fanfaron du bonheur conjugal, l'homme unique, l'homme rare, qui prétendait être aimé pour lui-même, et seul. Le parterre rit. Il rit des mines d'Arnolphe, de ses colères, de ses stratagèmes, de ses desseins, de ses concessions, de ses compromissions. C'est une royauté qui s'écroule : et cela fait toujours rire. Cet égoïste est résigné. Il perd son assurance, il renonce à ses théories, il fait litière de son orgueil ; il fléchit au présent, il s'accommode de l'avenir. Agnès ne remplit plus les conditions rêvées ; elle n'est point sotte, elle est capable d'amour, d'un amour qui s'adresse à un autre. Le dogmatisme rigoureux plie, le héros s'évanouit, l'homme reste, faible, désespérément attaché à son rêve, encore qu'il en soit presque à en accepter les inquiétudes et les conséquences.

Le parterre rit. Enfin cet égoïste est repoussé, cet orgueilleux humilié, cet amoureux rebuté ; il éclate, il gourmande, il supplie à genoux, il se résout à la pénitence.

Le parterre rit, et rit de plus belle. Est-il donc si réjouissant de voir un homme de quarante-deux ans aux pieds d'une fillette de dix-huit, qu'il implore, comme un enfant, et qui demeure insensible à son appel? Non; mais c'est un tableau délicieux à considérer que celui de la contradiction humaine, de l'égoïsme amoureux, de la superbe ravalée, de la théorie impuissante et bafouée. Et voilà pourquoi Arnolphe est ridicule. Cet homme qui a élevé une jeune fille dans des principes à lui, pour en faire une épouse sotte, insignifiante et soumise, claquemurée aux soins du ménage, propre à coudre des coiffes et des chemises aussi, quelque chose comme un meuble utile et durable, cet épicurien qui a tant raillé les autres de leurs infortunes et qui s'est cru si fort au-dessus d'eux, celui-là précisément a eu la main malheureuse; il a rencontré une petite fille point sotte au fond, dont l'esprit n'aspire qu'à s'ouvrir, et qui, dès qu'elle voit clair, se détourne de celui qui fait d'elle une bête; et à ce railleur timoré et superstitieux, il ne sera même point donné d'être ce qu'il appréhendait tant. Voilà pourquoi l'on rit d'Arnolphe (1).

(1) Quelques acteurs ont volontiers poussé la fin du rôle au tragique. C'est une interprétation à laquelle se prêtent quelques vers du texte, mais que je crois erronée. Jusqu'au IIIe acte, Arnolphe parle en maître; ensuite, il change de ton. Mais remarquez qu'il n'en est que plus comique à mesure que la contradiction, entre l'homme qu'il était et celui qu'il est, devient plus manifeste. Le pauvre homme! il est amoureux! Donc il n'est pas si fort que j'aurais pensé, donc il est ridicule. Molière a indiqué le rôle dans la *Critique*.

Et de même qu'il n'aime Agnès qu'en lui, Agnès n'est ridicule que par réflexion à lui. Tout le caractère apparaît dans la charmante lettre qu'elle adresse à Horace.

« Je veux vous écrire et je suis bien en peine de savoir par où je m'y prendrai. J'ai des pensées que je désirerais que vous sussiez ; mais je ne sais comment faire pour vous les dire, et je me défie de mes paroles. Comme je commence à connaître qu'on m'a toujours tenue dans l'ignorance, j'ai peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien et d'en dire plus que je ne devrais. En vérité, je ne sais ce que vous m'avez fait, mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous, que j'aurais toutes les peines du monde à me passer de vous et que je serais bien aise d'être à vous.., »

Il y a beau temps qu'on a relevé l'agrément de cette épître, et observé que Molière y exprime les deux sentiments qui sont au cœur d'Agnès, la conscience un peu dépitée de sa simplicité excessive, et l'assurance toute féminine que cette gaucherie disparaîtrait vite, si quelqu'un se donnait la peine de l'y aider, quelqu'un qui fût aimable et non grondeur, sincère et loyal au lieu de sévère et compassé. C'est l'éveil de son esprit et de son cœur, de son esprit encore embourbé, de son cœur confiant et sensible. Agnès est là tout entière : ignorance épaisse et ingénuité clairvoyante, l'œuvre d'Arnolphe, qui est ridicule, et l'œuvre de la nature qui se fait jour délicieusement.

Je ne crains même pas de dire qu'Agnès ne prononce aucun mot comique en soi. Son ignorance et sa naïveté ne sont ridicules que par le cas qu'en fait Arnolphe, la gloire qu'il en tire d'abord, et les déboires qu'ensuite il en essuie. « Tarte à la crême » est une niaiserie ; mais c'est une niaiserie misérable, et qui provoque le rire, grâce au commentaire qu'en fait le pauvre homme, au genre d'esprit qu'il y trouve, et qui lui plaît infiniment. « Hors les puces qui m'ont la nuit inquiétée » est une puérilité un peu épaisse, et qui n'a de piquant que l'augure qu'en tire le jaloux et les réjouissances qu'il s'en promet. Cette ignorance serait attristante, si elle était naturelle ; elle n'est amusante que parce qu'elle est imposée, cultivée, j'allais dire acquise, et la joie qu'elle nous donne tient aux suites qu'elle aura pour Arnolphe. Il n'est pas jusqu'aux renseignements à rebours dont il a pris soin d'obscurcir et d'offusquer l'âme de cette enfant qui ne tournent contre lui. C'est le maître, vous dis-je, qui est ridicule, beaucoup plus que le prétendant, beaucoup plus surtout que l'élève et la jeune fille. Sganarelle s'était efforcé de cloîtrer l'agréable personne d'Isabelle, il était grotesque ; Arnolphe a muré l'esprit d'Agnès, il est comique, lui, et ses théories, et ses soins, jusque dans la façon dont sa victime y échappe. Pour n'avoir point vu le monde, Agnès se laisse séduire par des révérences ; elle ignore le style courant de la galanterie, et la voilà toute

triste en apprenant que ses yeux ont du mal, et qu'ils en donnent aux gens ; on lui a dit et répété que, hors du mariage, la sensibilité est un péché, et il suffit qu'Horace lui promette le mariage, pour qu'elle se laisse convaincre par des promesses et de douces paroles. Il est désormais impossible à Arnolphe de s'en expliquer avec elle, parce qu'il est trop tard, ou trop tôt pour l'instruire. Cette ignorance est un piège qu'il a tendu, et où il se prend : or, il n'est spectacle aussi plaisant et piteux que celui du braconnier empêtré dans ses propres filets.

Oui, cette ingénue, cette sotte a de la grâce, et rien n'a pu en elle étouffer le sentiment. Il suffit d'une heureuse rencontre pour animer son esprit et son cœur. C'est la nature qui agit, nous dit-on ; c'est la bonne nature qui la pousse aux bras d'Horace, un étourdi insignifiant, qui n'a de mérite que sa jeunesse, contre quoi les quarante ans d'Arnolphe ne sauraient lutter. Horace est insignifiant, d'accord ; léger, à la bonne heure ; inconsidéré dans ses propos, soit. Mais il a une supériorité sur Arnolphe, qui est d'être joyeux, enflammé, franc, tout de premier mouvement et de belle humeur ; il est respectueux et soumis, il a je ne sais quelle chaleur dans la voix, et il prend si doucement la main, et il tombe à genoux si bellement, et il supplie si galamment, qu'on ne saurait résister à cela, surtout quand on est habitué à autre chose. Car enfin, si

Arnolphe a fait d'Agnès une bête, il n'en a point fait une aveugle. On a des yeux pour s'en servir, et comparer. Et la comparaison est tout à l'avantage de celui qui file l'amour amoureusement, et non point par brusques réprimandes, continuels soupçons et enquêtes sans fin. Horace vient à elle d'une démarche légère, la mine ouverte, les regards humbles, avec de caressantes paroles aux lèvres et des rêves dorés d'avenir au cœur. Arnolphe rentre inquiet, fait mourir à tout coup la conversation par d'étranges réticences, ne parle que d'enfer et de péché, et de retraite, et de docilité, comme un prêtre au sermon ou un pédant en chaire. Horace baisse les yeux presque timidement, les relève à la dérobée, les fixe, et les détourne un peu troublé; Arnolphe s'assied, tire sa manchette, ajuste sa perruque, dresse la tête, serre les lèvres, et les ouvre pour dire d'un ton maussade :

Là, regardez-moi là pendant cet entretien.

Ces entretiens mêmes ont toujours avec lui quelque chose de solennel et respirent la gêne, comme à la confession ; tandis qu'il est si aisé de s'entendre et de jaser avec Horace, qui parle sans cesse, tout droit, à l'aventure, qui entrecoupe ses propos d'un baiser sur la main, et donne des frissons par l'accent dont il dit les choses, cependant qu'il vous dérobe lestement un ruban de cou. Déci-

dément le moyen de ne pas redouter Arnolphe, et de ne pas aimer Horace?

Agnès l'aime, aussi, par comparaison d'abord, et ensuite par dépit, dès qu'elle est éclairée, et qu'elle comprend l'inepte éducation qu'elle a reçue. Son affection est simple comme son cœur; Molière ne s'est point ingénié à l'analyser longuement, ce qu'il n'eût pas manqué de faire, s'il avait eu pour but de montrer qu'avant tout Arnolphe a le tort de n'avoir pas vingt ans. Même cette partie du rôle est à peine indiquée. De-ci de-là, quelques vers gracieux, qui sont un peu partout dans l'œuvre du poète, et semblent à l'oreille la musiquette de l'amour.

Il disait qu'il m'aimait d'une amour sans seconde,
Et me disait des mots les plus gentils du monde,
Ces choses que jamais rien ne peut égaler,
Et dont, toutes les fois que je l'entends parler,
La douceur me chatouille et là dedans remue
Certain je ne sais quoi dont je suis tout émue (1).

La vérité pourrait bien être que Molière regarde l'amour comme un fait primordial et irréductible, dont il aime à observer les suites ou les traverses qui appartiennent à la comédie, plutôt qu'à surprendre la naissance et les mystérieuses démarches qui prêtent surtout à l'analyse; qu'Horace est aimé, parce qu'il est jeune, et assez digne d'amour;

(1) Si Agnès restait fille, elle dirait plus tard comme Bélise, moins naive celle-ci.

qu'Arnolphe ne l'est point, parce qu'avec toute sa perspicacité, il n'a négligé aucune des précautions nécessaires pour s'en rendre indigne ; que lui seul est ridicule; que sans cela, il serait odieux pour avoir exalté l'ignorance de la femme sans plus de mesure que les femmes savantes feront la science ; que la morale de cette comédie ne va pas tant à absoudre la nature qu'à défendre le naturel, qui en est presque le contraire, puisque l'un implique discipline et raison, tandis que l'autre est, comme chacun sait, capable de toutes les erreurs et incline à tous les excès.

On se sent à ces vers jusques au fond de l'âme
Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme.
Voilà ce que diraient — j'y songe avec ennui —
Les hommes d'autrefois aux hommes d'aujourd'hui.

Je vous assure que mon ennui, loin d'être une cheville impertinente ou une commode transition, est très réel. — Il y a je ne sais quel désenchantement à songer que rien n'est définitif parmi les ouvrages de l'esprit, et que les chefs-d'œuvre, qui paraissent le plus immuables, sont éternellement à refaire, à mesure que les mœurs et les goûts des hommes se transforment et se raffinent. S'il est probable que Molière n'a guère mis dans l'*Ecole des Femmes* que ce que nous avons essayé d'y montrer, il est aussi, je pense, hors de doute, que nous y voudrions autre chose ; que cela est trop simple

pour nous, que l'amour d'Agnès, à peine indiqué, nullement analysé, nous préoccupe d'abord, et que celui d'Arnolphe sollicite notre attention curieuse de passions rares et avide de nouveautés psychologiques. Et j'en crois distinguer assez nettement les raisons.

L'amour est un sentiment tellement exploité par notre littérature, qu'il est devenu, surtout au théâtre, banal ou inadmissible (l'un et l'autre se dit ou se pense) s'il n'est relevé de quelque singularité qui prête à une étude approfondie et fouillée, dont nous sommes devenus si friands. A cette condition, nous avons pour lui des trésors d'indulgence, qui nous aveuglent sur les défaut d'Arnolphe, parce qu'après tout, il aime, cet homme, une jeune fille, l'imprudent! Puis, ce sentiment n'est plus un fait primordial, qui est parce qu'il est : il nous étonne toujours un peu, et nous aimons qu'on nous l'explique par le menu, dans le détail, si l'on ne veut pas nous trouver incrédules ou détachés ; et il faut encore que le menu en soit exquis et le détail un peu extraordinaire, pour mériter notre attention. De là ce besoin pressant d'analyse psychologique, et physiologique, et psychophysiologique. De là vient que les caractères et les sentiments généraux ne nous touchent plus guère, et que nous recherchons plus volontiers les exceptions et les cas. Puis, la société moderne a rendu l'amour plus difficile, l'amour légitime, s'entend : car d'une autre il ne

saurait être question ici. L'éducation, les exigences sociales, les convenances et le reste, dans notre monde égalitaire, ont amassé les difficultés avant et après le mariage ; et comme on appréhende les obstacles d'après, on réfléchit beaucoup et longtemps, avant. Pour Agnès la question s'est déplacée : il ne s'agit plus de savoir si elle épousera Horace ou Arnolphe, mais si elle rencontrera quelqu'un qui soit prêt à l'épouser. Et puis, par une conséquence nécessaire, nous avons accordé des délais à l'amour, au mariage et à la famille ; et, comme Horace oublie d'avoir vingt ans, Arnolphe prend sa revanche, et les a deux fois. Les âges s'attirent, mais à distance. L'exception confirme, ou plutôt remplace la règle naturelle. J'en trouve la preuve dans l'un des plus modernes d'entre les modernes, qui est en même temps un classique par le talent, et qui a refait l'*Ecole des Femmes*, plus conforme à nos préoccupations et à nos goûts. La *Souris* de M. Pailleron, outre qu'elle est une œuvre très plaisante, et peut être assez supérieure au succès qu'elle a obtenu, est, à cet égard, un précieux document. Or, cette nouvelle édition de l'*Ecole des Femmes* est précisément originale, parce qu'elle nous renseigne sur nos tendances et nos mœurs, absolument contraire en sa conception et ses procédés à la comédie de Molière. C'est le triomphe de l'analyse. Et c'est bien ici que la nature est en jeu, réformée ou apprivoisée par la société.

La conclusion, me direz-vous ? La conclusion est que la *Souris* de M. Pailleron est un régal, qu'il ne s'agit point de la comparer à la comédie de Molière, que c'est autre chose, et que parce que c'est autre chose, parce que les procédés en sont visiblement différents, et l'inspiration très diverse, le rapprochement pourra vous convaincre que Molière a pensé écrire l'*École des Maris* et des *Femmes* plutôt que l'*École de la Nature* et des *Célibataires attardés*.

. . . . . .

Il y avait une fois un écrivain, nommé Diderot, qui avait commandé son portrait à un peintre de grand talent, lequel s'appelait Michel Vanloo... L'artiste, en présence d'un modèle si connu, avait dépensé ses efforts, sa science et la maîtrise de son pinceau à rajeunir le penseur et caresser le philosophe. L'œuvre était séduisante et originale, la physionomie très vivante, la couleur harmonieuse, « les accessoires aussi bien qu'il est possible », — un peu aux dépens de l'humble et familière ressemblance. — « Moi, j'aime Michel, disait Diderot, mais j'aime encore mieux la vérité. »

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. EDMOND HARAUCOURT

LE DIMANCHE 13 AVRIL 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

SHYLOCK

OU LE MARCHAND DE VENISE

DE

M. HARAUCOURT

SHYLOCK

OU LE MARCHAND DE VENISE

Mesdames et Messieurs,

On vous a annoncé une conférence sur Shakespeare ; mais vous en avez tant entendu parler ici même, et les livres que vous avez pu lire sur ce thème sont déjà si nombreux, que si vous le voulez bien, nous allons supposer la conférence terminée ; mais, avant de me retirer, je vous demanderai la permission d'ajouter encore quelques mots.

Ce présomptueux rimeur de la pièce que vous allez entendre a pris, de grandes libertés avec Shakespeare, et on a pris à bon droit celle de juger les siennes. Celles qu'il a prises lui-même, avait-il le droit de les prendre ? Nous allons examiner ce qu'il a osé faire, et peut-être en déduirons-nous quelques conclusions plus générales. M. Haraucourt a

pris l'œuvre de Shakespeare ; il l'a lue : c'est indiscutable ; il l'a même relue ; il en a cherché les origines, les textes originaux et les traductions ; il a pris des notes. Puis, fermant les livres, il a laissé la poussière se poser sur les tranches, et pendant que la poussière se déposait lentement, doucement, il a osé bâtir un scenario nouveau, et faire une pièce. Sans doute, cette indépendance fut excessive ; dans la pièce que voici, combien de vers doivent leur paternité à Shakespeare ? Trop peu assurément. Vous y trouverez, dans la même fable, des gens qui se rencontrent aux mêmes lieux, et dans le même but que les personnages du drame de Shakespeare et pour les mêmes faits, mais qui se disent fort souvent d'autres choses, des scènes entières, presque des actes sont ajoutés ou retranchés. Et ces audaces sont cause de ceci que l'œuvre représentée devant vous ne ressemble guère plus à celle de Shakespeare, que celle-là ne ressemblait aux œuvres qui l'ont précédée sur le même sujet.

En effet, si nous examinons la genèse de cette fab'e à travers ses modifications, avant et après Shakespeare, nous trouverons, en comptant le *Marchand de Venise* qui fut représenté en 1558 à Londres, nous trouverons, dis-je, un total de quinze tentatives, de quinze adaptations successives ; remarquez, en passant, que Shakespeare, lui aussi, se permit de grandes libertés avec le sujet qu'il adaptait.

La première fois que nous rencontrons le vœu de

découper quelque chair sur un débiteur en compensation d'une créance non payée, c'est dans la loi romaine des Douze Tables; et la première fois que nous voyons le personnage du créancier sanguinaire s'incarner sur la scène ou dans le livre, c'est en un vieux conte persan.

Un marchand juif, très riche, est épris de la femme d'un musulman très pauvre. Il prête une somme d'argent à l'époux dont il convoite l'épouse, et d'après leur convention, s'il n'est payé, il pourra à loisir dépecer son débiteur insolvable : son but est de faire un mort pour faire une veuve. Mais, à l'échéance, le cadi d'Emèse casse le contrat, déboute le juif et le prive de sa fortune qu'il attribue au couple musulman. C'est la première manifestation de cette fable : l'histoire de Portia et des trois coffrets ne s'y mêle pas encore; elle existe néanmoins, mais à côté : non plus en Perse, mais dans l'Inde ; et nous le voyons plus tard se glisser en Europe, par cette porte de l'Italie, ouverte à tout l'Orient. Un recueil de nouvelles très anciennes, le *Gesta Romanorum,* qui d'ailleurs n'a rien de romain, nous présente l'histoire du créancier juif exigeant de son débiteur insolvable cette livre de chair promise, et, d'autre part, l'histoire des trois coffrets indépendante encore de l'histoire du prêt. La jeune fille du roi de Pouille, à laquelle on présente trois coffrets entre lesquels il faut choisir, choisit le coffret de plomb, et gagne l'enjeu, une couronne

un lit impérial, un mari, le fils de l'empereur de Rome.

Dans la France du moyen âge, le Shylock embryonnaire apparaît aussi importé d'Orient par voie directe, denrée coloniale recueillie aux croisades : et *Roger Bontemps en belle humeur*, comme le conte Persan, comme le *Gesta Romanorum*, nous montre le juif débouté par Saladin comme il le fut par le cadi d'Emèse.

Et les deux légendes vont, viennent, courent et se modifient à travers les récits naïfs : elles se rencontrent enfin et se lient définitivement l'une à l'autre, dans un conte déjà compliqué, dans une œuvre de littérateur, le *Pecorone*, de Ser Giovani Fiorentino. Nous sommes alors en 1558, et non à la fin du XIVe siècle, comme le dit M. Guizot dans sa préface du *Marchand de Venise :* c'est-à-dire, quarante ans seulement avant la représentation du drame de Shakespeare.

Le conte semble obtenir à cette époque un succès considérable d'écrivains, mais encore il devient populaire, on le retrouve partout, sur la scène et dans les ballades.

Insdiscutablement, Shakespeare connaît l'original, il y puise directement, il l'adapte à son propre esprit, et le modifie à son bon plaisir. Vous allez voir comment.

Le conte du *Pecorone*, un peu grivois, est celui-ci :

Une jeune veuve est royalement riche. Craingnant que sa grande fortune ne soit plus que sa beauté un appât pour les amoureux, elle pose des conditions à ceux qui voudront obtenir sa main. Ils viendront vers elle sur un navire chargé de richesses qu'ils perdront s'ils ne savent la conquérir : ils recevront chez elle l'hospitalité, une large hospitalité : bonne table, et bon gîte, et le reste, comme dira La Fontaine.

Le reste?

Ils n'obtiendront la main de la belle que s'ils n'ont laissé échapper aucune occasion de prouver leur amour et s'ils ont su tirer parti de toute bonne fortune accidentelle. Comment douter de soi?

Les soupirants se présentent en foule pour tirer parti de sa bonne fortune accidentelle; ils partagent toute son existence, sa table pendant le jour et sa maison pendant la nuit. Et pourtant, tous sont partis au matin; on les a réveillés honteusement pour les avertir qu'ils se sont endormis au milieu du festin, qu'ils ont perdu leurs richesses et leurs vaisseaux, qu'on leur donne congé, qu'un cheval bien sellé les attend à la porte; et ils s'en vont, hélas! Un jeune Vénitien, du nom de Gianetto Fiorentino, est déjà venu deux fois, et deux fois il a dormi. Il demande secours à son parrain Ansaldo.

Ansaldo, fort appauvri, est obligé d'emprunter la somme à un Juif; mais le vindicatif usurier ne prête qu'à la condition que, s'il n'est payé, il prendra une

livre de chair à son débiteur. Gianetto repart, capte les faveurs d'une confidente caméristе, et apprend d'elle que la veuve fait verser dans le verre de ses hôtes une potion soporifique, qui met sa vertu à l'abri de tout danger, au grand bénéfice de ses autres trésors.

Le subtil Gianetto jette son verre sous la table; geste impoli, sans doute, mais grâce auquel il épouse parce qu'il ne dort pas. Or, le bonheur rend égoïste, et c'est justice : une fois marié, Gianetto oublie le bon parrain dont il doit payer la dette avec les deniers de la veuve et Ansaldo va livrer sa chair ; c'est alors que la jeune épousée accompagne son mari à Venise, se travestit en juge, sauve le bienfaiteur et confond le prêteur : tout le monde est heureux, sauf le Juif : car au moyen âge il est défendu que le Juif soit heureux.

Ce petit drame, vers la fin du seizième siècle, est à ce point populaire que l'imagination des foules l'adapte à la mémoire d'un de ses favoris, et nous retrouvons l'anecdote de la livre de chair dans l'histoire du plus populaire des papes, Sixte-Quint. La robe de juge qu'ont tour à tour portée le cadi d'Emèse, et Saladin, et la belle veuve, avant de passer aux épaules de Portia, se pose sur celle d'un pape avant-dernière incarnation.

Shakespeare, donc, prend la nouvelle de Giovani Fiorentino; il remplace la scabreuse épreuve des soporifiques par les coffrets de la princesse des

Pouille. Et pour humaniser son juif, pour expliquer sa haine et sa vengeance, pour les légitimer en quelque sorte, il place près de lui sa fille Jessica qu'on lui enlève avec son or : cela est peu, cela n'est rien, cela pourtant assied le personnage principal, et le crée. Cette simple addition amène le poète à deux choses : un duo d'amour qui est un joyau, une tirade de revendication sociale, qui est une noble action. Non point que je voie dans la pièce de Shakespeare un vœu de réhabiliter les Juifs, très rares d'ailleurs en Angleterre, à la fin du siècle. Il fait ceci simplement parce qu'il sait que le Juif est misérable, et qu'il est lui, un grand poête, c'est-à-dire un être de justice et de pitié, l'union d'un grand esprit et d'un grand cœur.

Il fait ceci qui est peu, voilà qu'ayant pris un conte, il rend une âme ; il n'invente rien, il dessine ; peu de chose, le coup de pouce du génie ! D'une figure légendaire, banale, vague mais antipathique toujours, il fait sortir un personnage puissant un criminel pitoyable et presque sympathique. Singulière audace d'adaptateur, et qui dut sans nul doute lui être reprochée.

En avait-il le droit ?

Ne l'avons-nous pas vu déjà, dans Macbeth, remanier non seulement la légende, mais l'histoire elle-même, et du roi Macbeth, bienfaiteur de son pays, du plus grand roi de l'Ecosse faire un scélérat? En avait-il le droit ? Avait-il le droit de toucher un Juif

de tous ses devanciers, et d'adapter à sa fantaisie un sujet qui n'était pas à lui? Qu'il ait eu ce droit ou non, il l'a pris; et si le sujet n'était pas à lui l'œuvre est à lui parce qu'il a pris ce droit. Et tel est le propre du génie. Un homme de génie arrive; il prend ce qu'ont fait ses devanciers, les dévore et les engloutit : ils n'existent plus à dater du moment où il existe, il les supprime. Il est le créateur : il n'a rien *inventé,* soit il fait plus, il *crée.* Le génie a droit de vol et de plagiat: c'est le despote autoritaire et tout-puissant qui prend ce qui lui plaît et ne rend de compte à personne, pas plus que le roi merveilleux, le conquérant qui poursuit un but une œuvre, Alexandre ou Charlemagne, ne rend compte de ses conquêtes. Il ne vole pas, il conquiert. Le vol devient bien et dûment sa propriété. Mais, par justice supérieure, les droits qu'il a pris sur d'autres, on les gardera sur lui. En effet, à partir du moment où l'homme de génie a synthétisé sa pensée dans une œuvre, et lui a donné la *réalité mentale*, à partir de ce moment son œuvre appartient à l'histoire. Faire une œuvre, c'est faire de l'histoire. Aussi bien qu'une chose accomplie, cette chose pensée fait partie du patrimoine de l'humanité et l'humanité aura le droit de travailler sur l'œuvre de génie, aussi bien que sur l'événement historique.

Voltaire disait : « Il en est des livres comme du feu dans nos foyers. On va prendre ce feu chez son

voisin. On l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous ».

Mais cette théorie n'est admise volontiers qu'en ce qui concerne les morts; s'il s'agit de vivants, on l'admet moins aisément. Nous avons donné ici-même, il y a une année, les *Erinnyes* de M. Leconte de Lisle, et deux hommes d'esprit vinrent à cette place vous parler de la pièce. M. Jules Lemaître parla exclusivement d'Eschyle, M. Ollendorf parla d'Eschyle et de M. Leconte de Lisle. Personne n'analysa en elle-même l'œuvre du poète français.

Toujours il en fut ainsi, les contemporains parlent volontiers des origines, la postérité ne considère plus que l'œuvre accomplie et sa valeur propre.

Vous souvenez-vous des querelles qui se sont élevées à propos de la *Phèdre* de Racine? La *Phèdre* de Racine n'était qu'une adaptation, elle aussi ; mais aujourd'hui quand vous lisez la *Phèdre* de Racine, vous ne songez plus qu'elle est, pour une forte partie, une traduction de Sénèque. Et la *Phèdre* de Sénèque est une adaptation d'Euripide; on l'attaqua, il le prit d'un peu haut, c'est-à-dire comme il fallait.

L'indignation de tout un monde lettré fut si forte contre la présomption du « petit Racine », que, lorsque l'on jouait sa *Phèdre*, les indignés louaient toute la salle pour faire la salle vide des spectateurs. Ainsi la pièce tomba sous tant d'injures que le malheureux poète, pris de dégoût et de découra-

gement, à l'âge de 38 ans, renonça au travail aimé, s'enfuit dans la campagne, et, dans un désespoir héroïque, se maria; et celle qu'il épousa ne comprit pas pourquoi son mari écrivait en lignes inégales. De 28 à 38 ans, il avait fait son œuvre, l'œuvre d'injures fit qu'il passa douze ans dans le silence; jusqu'au jour où les sollicitations d'amis plus justes parvinrent à lui faire composer *Esther* : deux ans après, il donna *Athalie*, ayant perdu douze années de force et de fécondité.

Et il mourut ! Et la pièce pour laquelle on le couvrit d'ignominies fait aujourd'hui sa gloire. Elle n'est plus aujourd'hui une adaptation de Sénèque, elle est une œuvre de Racine.

Ce cas, Messieurs, serait-il isolé dans notre histoire littéraire? Le théâtre français se divise en trois classes: le théâtre classique, le théâtre romantique, le théâtre naturaliste. Qu'ont-ils produit ? Le théâtre classique, reprenant des sujets anciens n'a point fait de pièces, mais il a fait des âmes. Le théâtre romantique a fait des pièces, mais il n'a pas fait d'âmes. Le théâtre naturaliste ne fait ni âmes, ni pièces. Le théâtre classique, que pour ces raisons je considérerai comme le meilleur, puis qu'il nous a laissé des âmes, ce théâtre classique, qu'est-il ? Une série d'adaptations comme la *Phèdre*, l'*Esther* ; Racine s'en vante lui-même et dit : « J'ai pu remplir toute mon action avec les seules scènes que Dieu lui-même, pour ainsi dire a préparées. » *Athalie*, une

adaptation, et Racine s'en vante, il nous dit qu'il a pris le sujet dans le deuxième livre des Paralipomènes, qu'il la suivi aussi exactement que possible; ce qu'il ne nous dit pas, c'est que des passages entiers sont traduits de l'Ion. *Britannicus* n'est-il point tout au long dans Tacite?

Le géant Corneille a-t-il inventé quelqu'un de ses sujets? Il prend *Horace* chez Tite-Live, *Polyeucte* chez Syrius, et s'excuse des changements qu'il apporte au texte originel.

Le *Cid* est-il autre chose qu'une adaptation, presqu'une traduction de la première partie du drame de Guillem de Castro? Comme de raison, Corneille entend alors tout le lexique des injures, et y répond avec un excès de hauteur et d'orgueil qui n'accompagne que les forts, sûrs de la véritè, de l'avenir et d'eux mêmes.

« Je sais ce que je veux et crois ce qu'on m'en dit.

. . . . . .

... « Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
« Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans;
« Par leur seule beauté ma plume est estimée ;
« Je ne dois qu'à moi seul tout ma renommée,
« Et pense toutefois n'avoir point de rival,
« A qui je fasse tort en le traitant d'égal. »

Je ne *dois qu'à moi seul toute ma renommée,* dit cet homme qui vient d'écrire ce que vous appelleriez aujourd'hui une traduction, une adaptation, comme il vous plaît. Et il a raison; le *Cid* aujourd'hui vient

de Corneille, de nul autre, et se dresse à côté de son prédécesseur, ou devant lui.

Molière, si Français, qu'invente-t-il? Peu de chose; Scapin si Français, est dans toutes les comédies de la décadence romaine. Cet art des répétitions comiques dont M. Augier le loue si fort, est un procédé qu'il trouve dans ses maîtres, et que nous y retrouvons aussi. « Que diable allait-il faire dans cette galère? » C'est du Plaute, à part cette différence que son valet s'exprimait en latin. Molière imite Plaute, lequel imitait Diphile; il imite Térence, lequel imitait Ménandre.

Mérope, n'est-ce pas, est de Voltaire? Aujourd'hui, soit; mais naguère elle fut une adaptation, une traduction libre de la *Mérope* de Maffei.

« Mon amour pour ma patrie, dit Voltaire, ne m'a jamais fermé les yeux sur le mérite des étrangers; au contraire, plus je suis bon citoyen, plus je cherche à enrichir mon pays des trésors qui ne sont point nés dans son sein... Mon envie de traduire votre Mérope redoubla... mais quand je voulus y travailler, je vis qu'il était absolument impossible de la faire passer sur notre théâtre français...

« Je l'ai donc faite différemment, mais je suis bien loin de croire l'avoir mieux faite. Je me regarde avec vous comme un voyageur à qui un roi d'Orient aurait fait présent des plus riches étoffes; ce roi devrait permettre que le voyageur s'en fît habiller à la mode de son pays. »

Cela se produit-il dans la seule littérature dramatique? Nous retrouvons encore et partout l'adaptation, dans les œuvres que pourtant vous reconnaissez comme originales.

La Fontaine, dans ses fables, reproduit Phèdre qui reproduit Ésope, et dans ses contes, pille la Renaissance italienne.

Florian invente, lui; et pourtant, lequel des deux est un auteur original, Florian ou La Fontaine?

Boileau adapte à ses besoins l'*Art poétique* d'Horace, et à l'hexamètre substitue l'alexandrin, ce qui ne constitue pas une différence bien considérable.

Cela se produit-il dans la seule littérature du grand siècle?

L'œuvre de Ronsard n'est, en somme, qu'une longue traduction des poètes latins.

Les sonnets de Ronsard ne sont-ils pas à lui?

Cela se produit-il dans la seule littérature française? Virgile imitait Homère; Catulle imitait Alcée, Sapho; Cicéron orateur montait à la tribune pour improviser du Démosthène et, philosophe, s'enfermait dans son cabinet, pour y ciseler du Platon.

Cela se produit-il dans la seule littérature classique?

Examinez l'œuvre de Shakespeare et suivez les genèses. Le *Marchand de Venise*, comme nous l'avons vu tantôt eut une longue suite d'aïeux, avant d'avoir une descendance, et les autres drames du grand poète ont aussi leur famille.

Gœthe, qu'inventa-t-il? J'ai trouvé trente-trois *Faust* en deux jours : qui donc oserait dire cependant que *Faust* n'est pas de Gœthe? Qu'importe que l'on ait été précédé? cela ne fait rien. L'important est de faire une œuvre. Le chevalier de Cailly écrivait spirituellement avec quelques chevilles :

« Dis-je quelque chose assez belle?
L'antiquité tout en cervelle,
Me dit : « Je l'ai dit avant toi. »
C'est une plaisante donzelle !
Que ne venait elle après moi.
J'aurait dit la chose avant elle. »

Il existe entre les artistes, même les plus créateurs, une filiation qu'on pourrait rétablir, un arbre généalogique dont on pourrait suivre les branches pour descendre jusqu'à la racine, c'est-à-dire jusqu'au bégaiement de la première pensée.

Diderot a dit :

« Ceux qui ont créé l'art n'ont eu de modèle que la nature; ceux qui l'ont perfectionné n'ont été à la rigueur que les imitateurs des premiers, ce qui ne leur a point ôté le titre d'hommes de génie, parce que nous apprécions moins le mérite des ouvrages par la première invention, et la difficulté des obstacles surmontés que par le degré de perfection et d'effet. Celui qui invente un genre d'imitation est un homme de génie ; celui qui perfectionne un genre d'imitation inventé, ou qui y excelle, est aussi un homme de génie. »

L'essentiel en imitant est de rester soi-même en imitant quelqu'un ; la présomption n'est pas de reprendre et refaire les œuvres des autres, mais de croire qu'on n'use de personne, et qu'on invente, parce qu'on a bâti soi-même un vague scenario d'après un vague fait divers. Toujours on remonte à quelqu'un, et comme disait Musset :

« Byron, me direz-vous, ma servi de modèle,
« Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci ?
. . . . . .
« Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
« Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
« Il faut être ignorant comme un maître d'école,
« Pour se flatter de dire une seule parole,
« Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.
« C'est imiter quelqu'un que de planter des choux. »

Musset l'a donc subi, comme tous ceux qui ont fait une œuvre personnelle, ce facile reproche de plagier quelqu'un, ou cet autre reproche d'y changer quelque chose. Tous ceux qui sont personnels ont imité quelqu'un, précisément parce qu'étant personnels, ils ont choisi leurs pères.

Pères ou pairs, écrivez le mot comme il vous plaira, c'est le même : *patres sunt pares*. Étant personnels, ils ont choisi leurs pères, tandis que ceux qui manquent de personnalité imitent partout et pillent tout le monde. Quand un homme vous dit : « Mais à qui donc ai-je rien emprunté ? Je n'imite pas et ne dois rien, » celui-là se dit personnel, soit, mais il n'est personne, et vous pouvez

être assurés qu'il n'a rien fait : car on n'invente rien.

Et pourtant, il n'y a de vrai que ce que l'on *invente*. Mais inventer, ce n'est pas construire un scenario, prendre des faits, y ajouter ceci et y changer cela.

Inventer c'est mettre en jeu l'idée, et non imaginer l'action.

On n'invente rien que la forme. Les faits sont à tous, la forme appartient à un seul.

Les faits courent les rues et les livres, chacun les arrange à sa guise et les étudie comme il voit, selon ses moyens, selon ses forces selon ses goûts. Inventer, c'est comme dit Horace, « *Propriè communia dicere*, » dire de façon personnelle les choses qui sont de tous ; inventer, c'est mettre son âme dans une œuvre de sujet quelconque, ou sans sujet.

Corneille serait une non-valeur et tel feuilletonniste un grand homme, car Corneille n'a rien inventé, et M. Montépin invente tous les jours.

C'est inventer que de se découvrir soi-même dans l'œuvre d'un autre, et de refaire une œuvre qui ressemble à celle-là, mais qui vous ressemble encore plus à vous-même.

Les poètes ne traduisent pas, ils *refont*. Ceux qui possédaient quelque chose en eux ont eu cette monstrueuse impertinence qui parfois a produit des œuvres : impertinence qui me semble un suprême hommage.

En effet, quels hommages peut-on rendre au génie ?

1° L'admirer, ce qui est à la portée de tous ;

2° En être ému, ce qui est un privilège plus rare ;

3° En être fécondé, ce qui est possible à quelques-uns seulement, suprême manifestation de l'hommage, puisqu'on a admiré, on a été ému, on a aimé l'œuvre, puisqu'elle vous a pénétré, envahi, qu'elle vous a fécondé, vous a rendu capable de faire une œuvre à votre tour.

Racine n'a pas manqué de respect à Sénèque, Corneille à Guilem de Castro, Shakespeare à Ser Giovani, et l'auteur de *Shylock* n'a pas manqué de respect à Shakespeare : c'est là que j'en voulais venir.

Assurément, si ce dernier est dans la salle, il ne doit pas s'ennuyer à m'entendre et je le mets en bonne compagnie. Il ne m'en reprochera rien, je connais sa modestie. Peut-être cependant, ai-je le tort de réclamer pour un vivant la justice qu'on accorde aux défunts ; en ce cas, ce vivant a le tort de vivre, mais il ne l'aura pas toujours.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. E. BOULLY

LE JEUDI 17 AVRIL 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DE

RODOGUNE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES

DE

CORNEILLE

RODOGUNE

Mesdames, Messieurs,

Je croyais connaître *Rodogune*, ne fût-ce que par raison de métier, par devoir de profession, et je croyais aussi pouvoir vous en parler avec quelque assurance. Mais voici qu'au moment critique je me sens pris de scrupules, et de craintes bien naturelles : j'ai peur d'être sur ce sujet à peu près aussi neuf, aussi incertain que la plupart d'entre vous. Car j'ignore aussi bien que vous l'effet que cette pièce peut produire sur le théâtre; j'ignore si ce qui nous en plaît à la lecture offre le même intérêt à la représentation, ou, tout au contraire, si ce qui nous choque, lorsque nous lisons l'œuvre à loisir, n'est pas atténué et rendu vraisemblable par le jeu des interprètes; j'ignore même si ce fameux cinquième acte, tant vanté des commentateurs, est

digne de sa renommée et communique réellement aux esprits cette impression de terreur, dont le souvenir est consacré par de très anciennes anecdotes. Je n'ai jamais vu jouer *Rodogune*, je ne l'ai appréciée que dans le cabinet, je n'en juge que par réflexion. Et ce sont là, j'en conviens, des conditions assez défavorables, ou tout au moins insuffisantes, pour expliquer une tragédie, qui a d'autant plus besoin d'être vue « à la chandelle », dans l'optique et la perspective théâtrales, qu'elle est complexe, chargée de matière, très travaillée et pourtant très imparfaite, toute mêlée d'ombre et de lumière, ingénieuse et monstrueuse, et qu'elle n'a pu, en aucun temps, rallier les lettrés à un égal sentiment d'estime et d'admiration.

Ne m'accusez pas, Messieurs, de négligence coupable. Mon ignorance s'explique assez par ce fait, que *Rodogune* a été depuis longtemps comme abandonnée par les acteurs, et que toute une génération d'hommes a pu s'élever, grandir, faire son volontariat, même plusieurs années de réserve, sans voir le titre de cette pièce figurer, sinon à de longs intervalles, sur les affiches de nos théâtres. Elle a bien été jouée en 1874 au théâtre de l'Odéon, avec Mme Marie Laurent dans le rôle de Cléopâtre et M. Marais dans celui d'Antiochus; mais il faut remonter jusqu'au 10 janvier 1886 pour en trouver une représentation isolée au Théâtre-Français avec une distribution de rôles où je n'ai remarqué d'au-

tre nom célèbre que celui de Mme Emilie Guyon.

C'est donc à une sorte de résurrection que vous allez assister, et pour tout spectateur un peu curieux, cela même ne peut qu'ajouter à l'intérêt de la représentation. Quand au conférencier, après vous avoir confié son embarras, que pourra-t-il faire qu'appliquer à la pièce de Corneille les règles ordinaires de la critique, la juger avec modestie et respect, et, sa conférence terminée, aller s'asseoir dans quelque coin de la salle, bien disposé à ne point s'entêter dans ses théories, à corriger ses réflexions par ses impressions, bien pénétré surtout de cette vérité, que, s'il est humain de se tromper, il est diabolique de persévérer dans l'erreur.

Permettez-moi d'abord, Mesdames et Messieurs, de faire une petite excursion aux alentours du sujet, de vous rappeler, par exemple, que *Rodogune* fut représentée pour la première fois en 1644, et qu'elle se place ainsi, dans l'ordre chronologique, entre *Pompée* et *Théodore*. Corneille avait alors 38 ans. Il avait écrit ses quatre grands chefs-d'œuvre, le *Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, le quatuor immortel; il avait créé tout un monde héroïque, où ce n'est que par exception que l'on rencontre l'âme égoïste et lâche d'un Maxime et d'un Félix; il avait présenté à la France les plus beaux exemples d'honneur domestique, de piété filiale, d'amour désintéressé, de dévoument patriotique, de volonté

maîtresse, de foi, de renoncement, d'immolation; il avait élevé, agrandi l'âme française, et fait vibrer, sous la forte impulsion de ses vers, les plus nobles facultés de la nature humaine.

Il était encore, en 1644, dans la pleine maturité de l'âge, et, peut-être, même après la tragédie un peu froide de *Pompée*, dans toute la vigueur de son esprit : car ce n'est point la force qui manque dans *Rodogune*, mais bien plutôt la modération, la direction judicieuse de cette force; les facultés du poète sont toujours aussi puissantes, mais on dirait que l'équilibre en est rompu. C'est par défaut de mesure, par trop d'abandon à son génie qu'il allait tomber de *Théodore* en *Héraclius*, et d'*Héraclius* en *Pertharite*, après s'être relevé un instant par les tragi-comédies de *Don Sanche* et de *Nicomède*.

Et puis, il faut, dans ce rapide déclin d'un grand homme, avoir égard à la préoccupation constante des poètes dramatiques, qui est de renouveler leurs moyens d'action, de trouver de nouvelles combinaisons scéniques, de créer de nouveaux caractères. Le public se lasse vite des même procédés, et des personnages qu'il connaît qu'on croit deviner dès qu'ils paraissent en scène; « il lui faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde », comme a dit La Fontaine. Corneille avait compris qu'il ne pouvait se maintenir dans les hautes régions où il avait transporté le drame, que l'héroïsme n'avait que trois ou quatre aspects bien distincts, qu'on ne pouvait tendre,

sans relâche, dans l'âme des spectateurs la faculté d'admiration, qu'il fallait se résoudre à changer ce ressort tragique dont il avait épuisé les effets. Avec une grande élévation d'esprit, il n'était point né pour les passions tendres) la noblesse un peu rude de ses traits l'indique assez) : philosophe sentencieux, poète de la volonté, il était inhabile à exciter la pitié. Il lui restait donc à traiter des sujets extraordinaires, à étonner les esprits, à agir sur les âmes par la terreur.

Et c'est pourquoi il mit un an à disposer le plan de *Rodogune*, à établir les substructions de ce cinquième acte, unique en son genre, résolu à pousser aussi loin dans l'effrayant et dans l'horrible qu'il s'était élevé haut dans le sublime et l'héroïque. Il crût ainsi avoir renouvelé sa poétique ; il se persuada que *Rodogune*, parce qu'elle lui avait coûté tant d'efforts, était supérieure au *Cid* et à *Cinna*, qu'elle contenait des beautés plus originales, qu'elle était « plus à lui » que ses autres poèmes, « à cause, dit-il, des incidents surprenants qui sont de mon invention et qui n'avaient jamais été vus au théâtre ». Il ne lui suffit pas de le penser, il veut prouver aux admirateurs de *Cinna* et du *Cid* qu'ils obéissent à des préventions, et que *Rodogune* mérite la préférence. « Je veux bien laisser chacun en liberté de ses sentiments ; mais certainement on peut dire que mes autres pièces ont peu d'avantages qui ne se rencontrent en celle-ci : elle a tout ensemble

la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié, et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève en acte. Le second passe le premier, le troisième est au-dessus du second, et le dernier l'emporte sur tous les autres. »

Vous voyez, Mesdames et Messieurs, que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il faut compter avec les illusions d'auteur, les amours-propres de poète, et que lorsqu'un poète entreprend la défense de son œuvre, il n'y ménage point sa modestie.

Corneille avait d'ailleurs pour lui d'illustres suffrages, et sa tragédie avait eu « bonne fortune ». Pourtant on peut juger, par ses propres aveux, que les mêmes scènes, qui excitèrent plus tard la mauvaise humeur de Voltaire, ne furent pas, même à l'origine, acceptées, sans résistance, par un certain nombre de spectateurs éclairés.

Je ne discuterai pas toutes les critiques, soit des Allemands, soit des Français, dont *Rodogune* sortit fort maltraitée au XVIIIe siècle, dont elle a grand peine encore à se relever. Je ne veux qu'attirer votre attention sur les passages les plus épineux de la pièce, en dégager les abords, et surtout prévenir les objections qui ne manqueront pas de naître dans votre esprit et pourraient gâter votre plaisir. J'examinerai donc particulièrement l'exposition

de la pièce, la proposition que fait Cléopâtre à ses fils, d'assassiner Rodogune, et la contre-proposition, que fait Rodogune à ses amants, d'assassiner leur mère.

On ne pénètre pas de plain-pied dans cette tragédie comme dans celle du *Cid*. L'entrée en est un peu hérissée de broussailles, la lumière ne s'y fait que lentement, et l'on a quelque peine à découvrir l'horizon. Les plus zélés admirateurs de *Rodogune* ne font point difficulté de reconnaître que l'exposition du 1er acte est pénible, obscure, embarassée.

Nous sommes dans le royaume de Syrie : à Séleucie, ou à Antioche, il importe peu. L'action se passe au temps des rois Séleucides, vers la fin du IIe siècle avant J. C. La pièce s'ouvre par un entretien entre deux personnages secondaires : l'un, gouverneur des deux fils jumeaux de la reine Cléopâtre, c'est Timagène ; l'autre, confidente de la reine et de Rodogune, c'est Laonice. Comme nous ne tardons pas à nous apercevoir que ces deux acteurs n'ont dans la tragédie aucun intérêt de passion, nous ne les écoutons qu'avec indifférence et d'une oreille distraite. Bientôt même nous ressentons un ennui qui va s'augmentant, à mesure que leur conversation devient plus difficile à suivre, étant toute chargée d'un long détail rétrospectif sur l'histoire de la Syrie.

Ouvrez le plus clair des historiens, l'*Histoire universelle* de Bossuet, par exemple. Rien n'est

plus embrouillé que l'histoire des rois Séleucides, les uns légitimes, les autres usurpateurs : mariages, complots, assassinats, révolutions, contre-révolutions, guerres, étrangères et intestines, c'est un vrai chaos; et les aventures de la reine Cléopâtre ne sont pas des plus faciles à débrouiller. Jugez alors de l'embarras de Corneille, — et du nôtre, — puisqu'à l'imbroglio de l'histoire il a dû ajouter encore les détails nécessaires à l'intelligence du roman de Rodogune, qui n'a rien d'historique.

Il y a là cent cinquante vers (le récit de Laonice), qui ont tout l'air d'une chronique rimée. Qu'en retient-on? ce que l'oreille en saisit au hasard. Mais qu'importe-t-il d'en retenir? 1° que Cléopâtre a assassiné Nicanor, son mari, pour l'empêcher de mettre à sa place la jeune Rodogune, sœur du roi des Parthes : cette rivalité est en effet l'origine de la haine de Cléopâtre pour Rodogune ; 2° que les Parthes, pour délivrer Rodogune qu'elle retient prisonnière, l'ayant assiégée dans Séleucie, elle a, par contrainte, signé la paix à telles conditions que voici : elle devait rappeler d'Égypte ses deux fils, remettre la couronne à l'aîné, et le marier à Rodogune. — Or, nous sommes au jour où doit avoir lieu le couronnement de celui de ses fils qu'elle dédésignera comme l'aîné, que personne ne connaît encore, et qui lui-même ignore ses droits.

Je crois, Mesdames, que réduite à ces termes, la narration de Laonice vous semblera moins confuse.

J'en ai retranché toutes les circonstances qui ne contribuent pas à l'action, et qui, d'ailleurs, seront de nouveau exposées, expliquées, à deux reprises différentes, au cours de l'acte second. Vous pourrez donc, si vous n'y trouvez au premier acte que peu d'intérêt, et de clarté moins encore, vous épargner la fatigue cérébrale qu'il vous en coûterait pour les reteuir.

Corneille, en effet, qui sans doute n'avait pas pris grand plaisir à écrire le long récit de Laonice, a bien senti que le spectateur prendrait, peu de goût à l'entendre. Pour le faire accepter plus aisément, il s'est avisé de le couper en deux par une scène où les princes Antiochus et Séleucus, tenus encore dans l'ignorance du secret d'aînesse, se font mutuellement l'abandon du trône, à condition que celui qui voudra l'occuper laissera l'autre épouser Rodogune. C'est ainsi qu'ils découvrent leur rivalité amoureuse. Ils en ressentent quelque tristesse et quelque appréhension, mais ils sont d'accord pour jurer que,

Malgré l'éclat du trône et l'amour d'une femme,

leur amitié fraternelle restera aussi tendre : l'aîné sera roi, il épousera Rodogune ; l'autre aura assez de force pour vaincre toute jalousie, assez de dévouement pour trouver son bonheur dans le bonheur de son frère.

Cette scène est touchante, mais elle va peut-être contre le dessein de Corneille. Elle attire notre

attention beaucoup plus que les cinq ou six vers noyés dans vingt autres détails, où l'on nous parlait des ressentiments, de la reine. Elle nous engage sur une fausse piste, en nous faisant craindre entre les deux frères des rivalités d'amour et d'ambition, des conflits qui ne se produisent pas. D'autre part, nous croyons l'action nouée, le drame engagée, nous sommes dans l'attente des événements. Aussi quand, les deux princes sortis, Timagène dit à sa sœur ;

Mais, de grâce, achevez l'histoire commencée,

le spectateur, désapointé, et qui a perdu le fil du récit de Laonice, ne peut-il s'empêcher de répliquer tout bas par le mot de Don Carlos, dans *Hernani :*

Quand aurez-vous fini de conter votre histoire ?

L'attention ne se réveille qu'à l'entrée de Rodogune, dont l'entretien avec Laonice, malgré quelques longueurs, ranime l'intérêt, dont les réticences piquent notre curiosité, dont les plaintes enfin et les tristes pressentiments appellent notre sympathie et commencent à nous faire soupçonner le vrai sujet de la pièce.

En somme, dans ce premier acte, une scène charmante, d'un pathétique très doux et très rare chez Corneille, une peinture très délicate de l'amitié fraternelle. Mais nous sommes indécis, nous ne savons quel fil saisir, de tous ceux qu'on nous a tendus, et nous apercevons plusieurs drames pos-

sibles : l'un, où l'amitié des deux frères se tourneraient en haine, en raison de leurs intérêts rivaux ; l'autre, où Cléopâtre se vengerait de son ancienne rivale ; et peut-être enfin un troisième ardent conflit entre les deux frères et leur mère, conséquence probable de leur amour pour Rodogune.

Jusqu'ici Cléopâtre n'a point paru. Elle entre en scène au début du deuxième acte et débite un monologue emphatique, assez semblable à ceux de Médée et d'Émilie, où parmi les apostrophes déclamatoires et les fureurs rhétoriciennes, éclatent quelques vers francs :

Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser :
Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser ;
Je hais, je règne encor. Laissons d'illustres marques
En quittant, s'il le faut, ce haut rang des monarques.
Faisons-en, avec gloire, un départ éclatant,
Et rendons-le funeste à celle qui l'attend.

Nous sommes fixés. C'est Rodogune qui est menacée, et Cléopâtre la poursuit d'une haine implacable où son âme semble s'absorber tout entière. La reine achève enfin de se découvrir dans les confidences qu'elle fait à Laonice. La haine chez elle n'est qu'un effet de l'ambition, et nous avons ici la peinture énergique, effrayante, d'une de ces âmes féminines qui ont de bonne heure dépouillé les passions de leur sexe pour s'armer d'une volonté virile ; qui, non contentes d'être flattées, glorifiées, de recevoir des hommages et des respects, de tenir

partout le premier rang, de vivre dans l'éclat et les magnificences de la royauté, sont dévorées d'une insatiable soif de domination, ne recherchent dans le pouvoir que la réalité de la force, s'y attachent avec une ardeur d'autant plus jalouse qu'elles n'ont point reculé devant le crime pour le conquérir, capables de nouveaux crimes pour le conserver, cruelles autant que dissimulées, caressantes si quelque intérêt politique l'exige, mais dures au fond, et inaccessibles aux remords, aux scrupules, aux faiblesses les plus involontaires du sang.

C'est là un caractère abominable, mais c'est un caractère éminemment tragique. Car la tragédie aime les monstres. Il lui faut des Agrippine, des Athalie, des Gonneril, des Lady Macbeth, des Richard III, — et des Cléopâtre. Toutes ces âmes scélérates, qui sont bien de même famille, sont déformées par la même passion, l'ambition avide, bien plus terrible que l'amour, lorsqu'elle est poussée à son dernier degré de violence et qu'elle s'exerce dans des sociétés à peines formées ou des civilisations en décrépitude, chez lesquelles la puissance suprême est le prix de l'audace et de la perfidie. Elles nous font horreur, mais il ne nous déplaît pas de les voir à l'œuvre, même nous les admirons, — et Corneille s'en est bien rendu compte. Nous les admirons, peut-être parce que la force de la volonté, même dans le mal, a quelque chose en soi d'imposant et de surhumain ; peut-être

aussi, parce que, tout révoltés que nous sommes, nous sentons vivre, au fond de notre être, les germes, les semences de leur passion, parce que nous avons en nous, comme dit Corneille, « quelque teinture du principe » qui les porte à leurs actions les plus noires et les plus dénaturées.

Nous connaissons Cléopâtre ; voyons comment son caractère se soutiendra dans la suite.

Elle a fait appeler ses fils. Les voici en sa présence. Est-ce la révélation du secret d'aînesse qui nous rend si attentifs ? Non sans doute. Nous ne savons au juste ce que nous attendons, mais nous attendons quelque violence. Notre intérêt a été fortement excité, la situation est théâtrale, et l'anxiété est d'autant plus grande que nous voyons l'implacable femme s'adoucir tout à coup, se transformer en mère tendre et dévouée, en un mot jouer la comédie de l'amour maternel :

Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour,
Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour,
Où je puis voir briller sur une de vos têtes
Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs.

Elle raconte ses luttes, ses douleurs, ses tristes aventures, et tout ce qu'elle a souffert pour ses fils. Elle avoue enfin « le coup » dont elle frappa Nicanor, pour l'empêcher, dit-elle, de déshériter

ses enfants, et c'est en ces termes qu'elle excuse ce meurtre :

Je ne sais s'il est digne ou d'horreur ou d'estime,
S'il plût aux dieux ou non, s'il fut justice ou crime :
Mais, soit crime ou justice, il est certain, mes fils,
Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis.

Malgré l'horreur d'un tel aveu, Antiochus et Séleucus l'assurent du respect, et, loin de se montrer impatients de régner, la supplient de garder le pouvoir et de continuer par son exemple à leur apprendre « l'art des rois ».

C'est alors qu'à notre étonnement, elle feint de croire que, s'ils fuient la royauté, c'est pour ne pas la partager avec Rodogune ; elle s'écrie qu'elle reconnaît ses fils à ces nobles sentiments. Rodogune, dit-elle, est leur ennemie, Rodogune seule est coupable de la mort de leur père ;

Rodogune, mes fils, le tua par ma main.
. . . . . .
Ainsi vous me rendrez l'innocence et l'estime,
Lorsque vous punirez la cause de mon crime.
. . . . . .
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,
Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse ;
La mort de Rodogune en nommera l'aîné.

Vous savez, Messieurs, que cette proposition a été jugée sévèrement par la plupart des critiques.

Elle n'est pas absolument inattendue, puisque Cléopâtre, dans la scène précédente, disait à Laonice :

On ne montera point au rang dont je dévale
Qu'en épousant ma haine au lieu de ma rivale :
Ce n'est qu'en me vengeant qu'on me peut le ravir,
Et je ferai régner qui me voudra servir.

Mais il ne peut vous échapper qu'elle est amenée par un artifice assez grossier, et qu'elle a été mal préparée. La haine de Cléopâtre est déjà ancienne, et elle a eu tout le temps de se satisfaire ; les motifs en sont lointains, faiblement exposés jusqu'ici et faiblement soutenus, et nous ne voyons pas bien ce qui les rend plus déterminants, plus impérieux, à cette heure. Et puis, la vraisemblance ne voudrait-elle pas que, avant de faire à ses fils cette proposition criminelle, Cléopâtre se fût assurée de leurs sentiments à l'égard de Rodogune ? Car, enfin, elle n'a pas élevé ses enfants, qui lui reviennent d'un long exil ; elle les connaît à peine ; et l'on ne propose pas un meurtre, même à des fils, sans savoir à quel point ils nous sont dévoués et ressentent nos injures. Ne dément-elle pas ainsi l'habileté, la prudence, dont elle se vantait tout à l'heure ? — Mais, a-t-on répondu, elle n'a aucune raison de soupçonner l'amour des princes pour Rodogune. — Mais, ajoute un autre, elle peut croire que ses enfants ne démentent point leur origine et qu'ils

ont hérité l'ambition et toutes les passions mauvaises de leur mère. — Mais, réplique un troisième, elle espére que l'offre de la couronne séduira l'un ou l'autre, peut-être même les deux. S'ils refusent, elle gagne du temps, et tout moyen lui est bon pour prolonger son règne ; s'ils acceptent, elle sera délivrée de son ennemie et fera naître ensuite quelque autre prétexte de conserver le trône.....

On pourrait trouver sans peine vingt autres raisons, tout aussi plausibles, et toutefois aussi peu concluantes.

En vérité, lorsque je vois tant argumenter, tant chercher de motifs, et de si substils, pour expliquer la pensée ou les actes d'un personnage de tragédie, je crains fort que la faute n'en soit à l'auteur, qui a mal éclairé sa lanterne. Ce n'était ni à Palissot, ni à Geoffroy, ni à tel autre, à nous fournir ces explications ; c'était Corneille qui devait, ou les faire entrer dans son texte, ou faire en sorte qu'elles nous fussent venues naturellement a l'esprit. Quand Hermione dit brusquement à Oreste : « Courez au temple, il faut assassiner Pyrrhus », nous n'avons pas d'éclaircissements à demander aux commentateurs. Nous avons vu Oreste, furieux, désespéré, égaré par sa passion et ne songeant, pour gagner Hermione, qu'à se signaler par quelque acte de violence; nous connaissons aussi l'état d'âme d'Hermione, nous avons vu croître son dépit et sa jalousie ; nous saisissons nettement les

mouvements intérieurs qui déterminent cet éclat de colère et nous ne sommes pas étonnés de l'ordre qu'elle donne à Oreste, car Oreste est l'instrument tout trouvé de la vengeance qu'elle médite. Là, tout est clair, parce que tout a été préparé, expliqué, et nous n'avons que faire de gloses et de commentaires.

Mais, pour n'avoir pas été rendue vraisemblable, il n'en faudrait pas conclure que la proposition de Cléopâtre est absurde. Il n'y a là rien de contradictoire. L'idée d'associer ses enfants à ses crimes par un autre crime et de les asservir à sa haine d'abord, à sa domination ensuite, est digne de cette femme hautaine et perverse. C'est une idée abominable, infernale ; elle se produit hors de notre attente, et par ces raisons elle nous étonne. Mais Corneille ne serait plus Corneille, s'il n'étonnait pas. Sachons en prendre notre parti, acceptons ses vives secousses et ses à-coup, et ne lui demandons pas l'art délicat et persuasif par lequel Racine nous conduit, sans résistance, où il veut.

Et, d'ailleurs, le premier moment de surprise passé, nous sommes maîtrisés par le tragique de la situation, par l'attitude superbe de cette Cléopâtre, qui, voyant ses fils déconcertés, atterrés, n'essaie point de pallier ses violences de langage, mais éclate en menaces furieuses et confirme hardiment le meurtre dont tout à l'heure elle n'avait fait l'aveu qu'avec des regrets hypocrites.

Je passe sur la fin du deuxième acte pour courir au troisième, où nous attendent encore quelques difficultés. — Rodogune a été avertie des projets de la reine. Dans un long monologue, elle s'excite à la vengeance, elle fait appel à des sentiments de colère et de haine que jusqu'ici nous ne lui connaissions pas, elle invoque l'ombre de Nicanor, elle adresse en secret une prière au « cher prince » qu'elle adore dans l'âme, « vivant portrait de son père », et qu'elle n'ose nommer..... A quoi se résout-elle ? nous n'en savons rien.

Mais quand Antiochus et Séleucus paraissent devant elle et lui demandent de régler leur destin et de choisir entre eux celui qui sera roi et l'épousera, après un long discours et de longues hésitations, elle finit par demander la tête de Cléopâtre, comme Cléopâtre a demandé la sienne.

Nos aïeux, bonnes gens, supportaient mal cette scène, et, comme on en peut juger par la défense que Corneille en a faite lui-même et par une lettre de Saint-Évremond à M. de Barillon, ambassadeur de France en Angleterre, ils s'indignaient vertueusement d'une telle barbarie. Nous sommes aujourd'hui un peu plus difficiles à émouvoir. Nous n'avons garde de prendre trop au sérieux la proposition de Rodogune. Même, dans cette idée bizarre d'une bru qui demande la tête de sa belle-mère pour ne pas être en reste d'amabilités, il ne nous serait pas impossible de trouver des gaietés de vaudeville et des

motifs d'opérette. Que Corneille nous pardonne cette irrévérence. Mais pourquoi, dans l'*Examen* de sa pièce, nous a-t-il avertis qu'il ne fallait pas attacher trop d'importance à cet épisode ? Pourquoi nous a-t-il très ingénuement avoué que Rodogune n'espère pas être obéie des princes, et qu'elle n'a recours à ce trait..... d'imagination que pour se dispenser d'en choisir aucun ? Qui ne voit, si Corneille n'a pas parlé en Normand, que le moyen est bien mal proportionné à l'effet qu'on en attend, et que c'est là une bien grosse machine pour un si mince résultat ?

Les plus récents défenseurs de Corneille, en s'inspirant des considérations de Saint-Evremond sur les coutumes barbares et les maximes criminelles des princes de l'Orient, n'ont pas été plus heureux dans leur apologie. Il a pu leur paraître ingénieux de soutenir que c'est l'ardeur du sang parthe qui se réveille dans le cœur de Rodogune ; que, menacée par Cléopâtre, indignée de sa perfidie, mise dans un cas de légitime défense, elle « redevient, sans transition, avec la naïveté d'une nature sauvage et irréfléchie, ce qu'elle était d'abord, une fille de ces rois barbares, habitués au crime, au meurtre, au sang ». Mais ce sont là fantaisies de critique en quête de nouveaux points de vue. Corneille ne nous a rien laissé soupçonner des mœurs des Parthes et de la cruauté native de Rodogune. Il apparaît bien que la jeune fille a horreur de la bassesse, qu'elle ne saurait recourir à la feinte, a le cœur haut ; mais pas un

mot ne nous a révélé la « violence héréditaire » qu'on lui prête, pas un mot ne nous a fait supposer qu'elle était capable de répondre au crime par le crime, pas un mot enfin ne nous a fait connaître que ce cœur était à la fois timide et farouche, et qu'il passait, sans transition, de la douceur aux emportements. Bien au contraire, Rodogune est partout, sauf dans cette scène, une jeune fille aimante autant qu'aimable, pleine de réserve et de discrétion, qui craint de trahir les secrets de son cœur par la rougeur de son front, et qui n'a d'autre défaut que de manier avec trop d'élégance la langue de l'hôtel de Rambouillet.

Il nous faut donc conclure que la proposition qu'elle fait à ses amants ne soutient pas l'examen ; et qu'elle ne peut être acceptée, excusée, que comme préparation d'événements postérieurs et de péripéties que nous attendons.

Le dessein que Corneille n'a voulu nous avouer qu'à demi-mot, dans l'*Examen* de sa pièce, n'est pas, en effet, bien difficile à pénétrer.

Pour éviter tout conflit entre les deux frères, qui ont même prétention à la main de Rodogune et jusqu'ici mêmes droits au trône, il s'agissait de leur imposer telle épreuve d'amour que l'un d'eux y renonçât par un désistement volontaire. C'est bien ce qui arrive après la scène précédente. Séleucus, découragé, ou plutôt révolté de ces rages féminines.

Voyant ce qu'est un trône et ce qu'est une femme,
Et jugeant par leur prix de leur possession,
Eteint enfin *sa* flamme et *son* ambition.

Antiochus reste seul prétendant. Rodogune n'a plus aucune raison de lui cacher son amour, et, par une heureuse contradiction, reprend toute la sérénité, toute la grâce charmante de son caractère.

Mais c'est surtout en vue du dénouement que Corneille a prêté à Rodogune un appétit de vengeance absolument opposé à sa nature pudique, tendre, délicate. Je vous parlerai donc du 5e acte, en regrettant d'être obligé de passer sous silence les beautés du 4e, qui est un des mieux construits de la pièce, qui nous montre Cléopâtre à l'action, son hideux machiavélisme, ses efforts pour exciter la jalousie des deux frères et les armer l'un contre l'autre, ses feintes tendresses et ses larmes feintes, sa rage dissimulée mais toujours croissante, sa résolution enfin de perdre ses enfants avec Rodogune, plutôt que de renoncer à son trône et à sa haine.

Au cinquième acte donc, l'*hymen* d'Antiochus et de Rodogune va s'accomplir. Corneille a décrit lui-même tout l'appareil de mise en scène qui convenait à la circonstance et qui était le plus imposant qu'on eût vu jusqu'alors: quelque chose comme ce que plus tard a rêvé Racine pour le couronnement de Joas. Antiochus sur le siège le plus élevé, Rodogune à sa gauche et, au même rang, Cléopâtre à sa droite, mais à un degré inférieur, l'ambassadeur des Parthes

au-dessous de Rodogune, et toute une figuration de gens de cour et de peuple, de Syriens et de Parthes. La coupe des libations, coupe empoisonnée, comme vous pensez bien, est présentée à Antiochus par Cléopâtre. Au moment où il la porte à ses lèvres, Timagène, pâle et défait, se précipite sur la scène ; il raconte qu'il a trouvé Séleucus frappé d'un coup de poignard. Séleucus, avant de mourir, a pu prononcer quelques paroles pour mettre en garde son frère Antiochus contre « une main qui leur fut bien chère », mais il est mort sans la nommer. Cette main, est-ce celle de Rodogune ? est-ce celle de Cléopâtre ? Antiochus se rappelle que les deux femme étaient, ce jour même encore, animées d'une haine mutuelle et qu'ils ont tous deux, son frère et lui, refusé de les servir. Laquelle s'est vengée ? et de laquelle doit-il se garder à son tour ? Il est dans l'incertitude, il doute. L'effet est des plus poignants ; car le doute est un moyen tragique, et c'est sur un doute lentement éclairci que repose toute la tragédie d'*Œdipe-Roi*. Celui-ci, préparé de longue main par les deux scènes que nous avons critiquées tout à l'heure, est très habilement soutenu ; comme on dit aujourd'hui, la scène est filée avec beaucoup d'art, et l'anxiété arrive à son comble, au moment où Antiochus, désespéré de retrouver si vivaces, autour de lui, des haines qu'il croyait avoir apaisées, saisit de nouveau la fatale coupe. Rodogune l'empêche de boire ; Cléopâtre, qui veut assurer sa vengeance, fût-ce au prix

de sa vie, fait l'essai du vin suspect, et meurt avec des imprécations, avant que son fils y ait trempé les lèvres.

Telle est la dernière scène de *Rodogune*, dont Voltaire a pu dire que Racine n'a fait aucun tableau qui en approche. Ce n'est qu'une situation ; mais elle est terrible et d'une belle couleur. Le chemin est bien un peu raboteux, qui nous y conduit, et ce n'est pas sans cahots que l'on y parvient. Mais je vous prie, Messieurs, de considérer que je n'ai guère insisté que sur les défauts de l'œuvre et ne vous en ai signalé que les endroits périlleux. Je ne l'ai pas fait pour diminuer votre plaisir, mais pour vous préparer aux allures un peu saccadées de la pièce ; et vous me rendrez, je l'espère, cette justice que, dans cet examen d'une tragédie défectueuse de Corneille, ma critique est demeurée toujours respectueuse de son génie.

Que votre attention, — c'est aux jeunes gens que je m'adresse, — soit de même soutenue par le respect. Vous serez amplement dédommagés de l'effort qu'il pourra vous en coûter au début. Vous jugerez mieux combien il ést vrai que Corneille est, sur la scène française, le premier, le plus grand des inventeurs ; vous apprécierez avec plus de justesse le relief vigoureux du caractère de Cléopâtre, la nature délicate de Rodogune, la ferme amitié de Séleucus, l'exquise tendresse de son frère : vous sentirez plus profondément, malgré quelques passages obscurs,

l'originalité de ce style tour à tour familier, majestueux, naïf, ironique, sublime, de ces vers un peu durement forgés, mais d'un grain serré, d'une trempe solide, d'un métal brillant et sonore.

Laissons donc la parole à ceux qui sont les meilleurs interprètes du poète, et, après avoir jugé *Rodogune,* livre en main, par intuition toute spirituelle, instruisons-nous par les yeux, qui demeurent toujours, dans les choses du théâtre, les plus sûrs témoins de la vérité.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. FRANCISQUE SARCEY

LE JEUDI, 13 NOVEMBRE 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

MISANTHROPE

COMÉDIE EN CINQ ACTES

DE

MOLIÈRE

LE MISANTHROPE

Mesdames, Messieurs,

Il n'y a guère de pièces qui aient fourni à plus d'études que le *Misanthrope*. Depuis un demi-siècle surtout, les exégètes de toute sorte se sont acharnés sur cette comédie ; ils ont creusé, fouillé en tout sens chacun des personnages et chacun d'eux y a découvert quelque chose de nouveau. De sorte qu'il devient extrêmement difficile sous ces repeints successifs de retrouver l'original de Molière. On a fini par oublier que le *Misanthrope* était après tout une pièce de théâtre comme une autre, et qu'Alceste n'était qu'un personnage de comédie.

Nous allons donc tâcher d'écarter de nos esprits tout ce qu'on a dit jusqu'à ce jour du chef-d'œuvre de Molière et peut-être finirons-nous par découvrir à notre tour quelque chose de nouveau, uniquement

parce que nous ferons ce qu'on aurait dû faire avant nous : ne pas chercher midi à quatorze heures.

*
* *

Comme vous le savez, Mesdames et Messieurs, Molière a partout haï le faux ; il a persécuté, raillé les faux beaux esprits, les faux savants, les faux philosophes, les faux dévots ; en un mot, il a flagellé l'hypocrisie sous toutes ses formes. Nous tiendrons ce point pour acquis. D'abord parce qu'il a été traité ici d'une façon magistrale, et que cette thèse a été renouvelée par M. Brunetière qui l'a considérée sous un angle nouveau tout à fait personnel, et qu'il a ajouté à un lieu commun une originalité tout à fait surprenante.

Ceci dit, Molière a donc dans toutes ses pièces ridiculisé une hypocrisie quelconque. Quelle est celle qu'il a attaquée dans le *Misanthrope*. Elle peut se nommer *l'hypocrisie des manières*, du savoir-vivre ou des convenances mondaines. En quoi consiste le code du savoir-vivre, des convenances mondaines ? (je ne prendrai que le point que Molière a touché lui-même, pour que cette analyse ne nous menât pas trop loin.)

L'homme est profondément égoïste, personnel ; il ramène tout à lui et ne s'intéresse qu'aux choses qui le touchent.

Or, une société composée d'hommes dont chacun

ne penserait qu'à soi ne pourrait pas subsister. Qu'a fait le monde?

Ne pouvant pas changer les hommes, les rendre pleins d'intérêt pour ce qui touche à leurs semblables, anéantir leur égoïsme, il a réglé toutes les actions de leur vie dans un cérémonial tel que chaque homme paraît être ce qu'il n'est pas. Tout d'abord les choses les plus simples de la vie ont été réglées. C'est-à-dire la manière de s'aborder, de se saluer. L'on rencontre une personne amie, aussitôt l'on s'empresse de lui demander des nouvelles de sa santé: « Comment va Madame votre mère? Monsieur votre père? » (ce qui au fond vous est parfaitement égal); et la personne de vous répondre: « Comment donc; mais je vais très bien », elle vous donne des détails sur sa famille; elle sait parfaitement qu'ils vous sont inutiles et peuvent vous ennuyer, mais elle se venge à son tour en vous faisant les mêmes questions. Vous vous serrez la main et vous vous quittez.

Vous avez eu l'air de vous intéresser l'un à l'autre; ce sont les convenances qui l'exigeaient. Et cela est très juste et de bon sens. On ne peut, en effet, quand on aborde un ami, lui demander aussitôt si l'âme est immortelle et s'il y a un Dieu... Il faut y arriver peu à peu. Ainsi, le monde a bien réglé les choses: il a défendu de dire aux gens qu'on rencontre, ce que l'on pense d'eux, surtout lorsqu'il s'agit de vérités désagréables. Maintenant, allons plus avant. Le code du cérémonial comprend autre chose.

Il y a des vérités que l'on est obligé ou bien aise de dire ; quelquefois par devoir professionnel, souvent, par suite de circonstances qui vous y forcent. Dans ce cas, le code du cérémonial intervient et il vous apprend que le monde a combiné une langue particulière que j'appellerai volontiers : le *langage des équivalents*. Ce sont des expressions très agréables et qui ont un sens double, atténué, et dont nous nous servons constamment.

Nous allons en trouver de nombreux exemples dans Molière. Cette langue, nous la comprenons, entre gens du monde. Mais les équivalents ne consistent pas seulement dans un mot substitué à un autre, mais dans un tour général de conversation qui devient une sorte d'escrime en conversation toute pleine de dégagés et quelquefois de coups droits.

Cela dit, dans une société, il y a un certain nombre de vérités admises, conventionnelles, vraies ou fausses. Les vérités sont toujours vraies quand on les admet. Ce sont des conventions. Il y a un certain nombre d'idées sur lesquelles repose cette société et sans lesquelles elle n'existerait pas.

On les trouve dans la morale, dans la politique, dans la littérature, dans la religion. Sur chacun de ces grands objets, le monde a un certain nombre d'opinions toutes faites, qu'il faut absolument adopter.

Ainsi, quand une personne fait son entrée dans un salon, il y a, dans ce salon, un grand homme, qu'il faut considérer comme tel. Il y a en religion des

dogmes contre lesquels il ne faut jamais s'élever.

En politique il y a l'opinion des salons et on serait très mal venu si on allait contre. Et bien, dans le monde en général, dans la société, dans les milieux que l'on fréquente, il y a ainsi pour toutes choses une règle absolue, des conventions qu'il faut admettre, et qui font partie du cérémonial, qui est un des chapitres du savoir vivre, chapitre qui n'est dans aucun code, parce qu'il est impossible à donner; on ne l'apprend que dans le monde. Dans chaque milieu il y a ainsi un certain nombre de vérités acceptées, absolues, imposées surtout par les femmes. Il n'est personne d'entre nous, messieurs, qui, à l'âge de vingt-cinq ans, ne se soit aperçu que dans tel ou tel milieu il faisait fausse route. Pour ma part, je me suis fait fermer la porte d'un salon en 1856 parce que j'avais fait l'éloge de Voltaire, et on ne devait pas parler de Voltaire dans ce salon.

Il y a donc un ensemble d'opinions dont on n'a pas vérifié l'exactitude ; on ne sait pas si elles sont vraies ; peu importe, elles nous sont imposées, il faut les subir. Chez nous, nous avons une quantité de milieux! Sous Louis XIV, il n'y en avait qu'un celui de la Cour, où règnaient des vérités très admises, qui étaient les vérités du jour ; vérités qui se trouvent être des mensonges dans le siècle suivant, mais qui avaient force de loi et faisaient partie du code des bienséances. Il ne fallait pas les heurter sous peine de passer pour un brutal.

En France, on se venge par le ridicule, qui ne consiste pas du tout à n'être pas conforme à la raison, mais à n'être pas conforme à l'opinion que le monde s'est formée de la raison.

En Angleterre, un homme qui n'admet pas les vérités reçues, voit les portes des salons se fermer devant lui. Il est mis, de plus, au ban de la société.

Voilà, mesdames et messieurs, ce que l'on entend par le *Code des convenances*, qui renferme des choses très sérieuses, car elles touchent aux sources même de la pensée et de la vie. Il y a des siècles dans l'humanité où l'on a pu dire tout ce que l'on pensait.

Le dix-huitième siècle a fait admettre une foule de vérités neuves, en ayant les applaudissements des gens chargés de veiller sur des vérités vieilles.

Il y a eu d'autres siècles, au contraire où l'homme a été gâté par les bienséances humaines. Jamais l'étiquette n'a régné plus en souveraine sur un monde qu'à la cour de Louis XIV. Il y avait là, une oppression morale extraordinaire ; c'est contre elle que Molière a voulu réagir.

Le *Misanthrope* est une comédie de mœurs qui se déroule dans un certain milieu ; quel est ce milieu où va évoluer le personnage principal? C'est un milieu factice, formé par le *code des convenances*, lequel est accepté par tous, imposé ai-je dit, par les femmes qui ne rencontrent aucun rebelle.

C'est dans ce monde que Molière va déchaîner son Alceste. Evidemment la première qualité qu'il

donnera à son personnage, sera la sincérité ; puisqu'on parle d'un milieu factice, la sincérité est le fond du caractère d'Alceste.

Mais, Molière a pris la racine même de la sincérité qui consiste en ce qu'un homme ne pense que par lui-même, n'a sur les points qui occupent l'humanité, sur toutes les choses du jour qu'une idée à lui, ne la repensera que par lui-même, ne croira qu'à lui-même, qu'à la raison qui le persuadera, qu'à la lumière qui naîtra de son esprit. C'est là le premier degré de la sincérité. C'est la *racine* de la *sincérité*. Ce n'est pas tout, car penser par soi-même et ne prendre que les sentiments sans portée, c'est n'être qu'un sympathique amuseur comme peuvent l'être MM. Renan, Jules Lemaître, Anatole France, il faut quelque chose de plus : un goût invincible de logique, une ardeur passionnée de logique. Un homme qui vous dira : — voilà la vérité, devra faire comme il dit. Passionné, enragé de vérité, il bondit dans l'idée vue, étudiée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences ; et s'emporte d'autant plus qu'on lui montre que parmi ces conséquences, il y en a quelques-unes d'absurdes, (car toutes les fois qu'on pousse une chose jusqu'à l'extrême limite, on tombe dans l'absurde).

Or, Alceste, est d'une logique passionnée, c'est l'homme qui pense par lui-même, qui après avoir pensé par lui-même, parle comme il a pensé, et immédiatement va à l'action d'un élan irrésistible et

sans pouvoir se maîtriser. Voilà cette force que Molière va lâcher à travers ce milieu, tiré au cordeau, que je vous ai dépeint tout à l'heure.

En analysant le *Misanthrope*, nous allons voir Alceste bousculer toutes les convenances, aussi bien celles qui sont importantes que celles qui ne le sont pas.

Il a vu Philinte qui s'est jeté dans les bras d'un homme, l'a accablé de caresses,

A témoigné pour lui les dernières tendresses,

et ne peut lui dire comment il se nomme. Alceste devient aussitôt furieux. — Imaginez-vous cette scène dans notre monde moderne ; elle sera la même, moins la fureur des embrassements.

Vous vous promenez sur les boulevards, quelqu'un se jette dans vos bras et s'écrie : « que je suis donc content de vous voir. » — « Moi aussi, enchanté ». — Or, cet homme vous ne le connaissez que par un ami, vous ignorez son nom. Comment ? Mais donner la main !... C'est donner le cœur, qui se donne par la main. Eh bien ! non, rien de tout cela ; c'est un geste, on me donne la main, je la donne ; et je sais très bien, que tout cela ne tire pas à conséquence. Mais Alceste est un raisonneur intrépide et qui va toujours de débat en débat jusqu'au bout de la logique ; naturellement, il arrivera fatalement à dire des choses désagréables,

Eh ! quoi vous iriez dire à la vieille Emilie,

si vous la rencontriez,

Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie ?

— Sans doute.

Est-ce que vous diriez à Dorilas qu'il est trop importun ;

Et qu'il n'est à la cour, oreille qu'il ne lasse
A conter sa bravoure et l'éclat de sa race ?

— fort bien, dit Alceste. Oui, et j'aurais parfaitement raison si je le disais, — et voilà la logique par excellence. Alceste part de ce principe qu'il faut dire la vérité. — Philinte ne connaît pas cet homme ; il ne devrait pas lui marquer son estime. — Le dialogue se poursuit de la sorte. Mais, voilà où Molière est admirable ; c'est que toutes les fois qu'Alceste dit une sottise, il se fait tort ; et il en est aussitôt puni. Oronte survient ; il a un *sonnet* à lire à Philinte d'un côté et à Alceste de l'autre, (c'était une toquade de l'époque).

De nos jours supposez qu'un monsieur, dans un salon, vienne à vous et, sans vous connaître, vous dise : « Monsieur, que vous avez de talent ! »

Vous vous direz que ce monsieur est trop flatteur pour dire sincèrement ce qu'il pense et qu'il va tout simplement vous demander un service d'argent. — En effet, après une avalanche d'éloges, il vous prie de lui prêter cinq louis ; que lui répondrez-vous ?...

« Oh, cher monsieur, que je suis donc désolé de

ne pouvoir vous être agréable ; mais je n'ai pas eu de chance, hier, au cercle, et je n'ai plus un centime ».

Votre flatteur s'excusera de son importunité et vous quittera en maugréant entre ses dents quelque injure. — Et vous, en le voyant s'éloigner, vous direz «quel mendiant ! » Et vous aurez paru très satisfait l'un de l'autre. — Que fait Oronte ? Absolument la même chose — mais ce sont des éloges qu'il demande à Alceste :

— Oui, de ma part, je vous tiens préférable
A tout ce que j'y vois (l'Etat) de plus considérable.

. . . . . .

Souffrez qu'à cœur ouvert, monsieur, je vous embrasse,
Et qu'en votre amitié je vous demande place.

Et ce gros maladroit d'Alceste de lui répondre avec sa logique :

Monsieur, c'est trop d'honneur que vous me voulez faire
Mais l'amitié demande un peu plus de mystère.

. . . . . .

. . . . . .

Et voilà qu'il lui fait une dissertation sur l'amitié :

Et nous pourrions avoir telles complexions
Que tous deux du marché nous nous repentirions.

Oronte doit dire en lui-même : quel grand sot !

Mais il a son sonnet à placer, aussi s'empresse-t-il de l'approuver.

... C'est là dessus parler en homme sage.

C'est ainsi que j'entends l'amitié ; nous sommes amis n'est-ce pas ? Eh bien ! écoutez mon sonnet.

Le malheureux Alceste qui voudrait éviter le *coup du sonnet*, comme l'on voudrait éviter le service d'argent dont je vous ai parlé tout à l'heure, de s'écrier :

... « J'ai le défaut
D'être un peu plus sincère, en cela, qu'il ne faut ».

— Mais c'est ce que je demande, réplique Oronte, — et il est tout-à-fait dans le vrai parce qu'il s'attend, connaissant le monde, à ce qu'Alceste lui dise après la lecture de son sonnet, « mais, votre sonnet est très-bien ! » Et voilà ce malheureux Alceste obligé d'écouter le sonnet ! Et bien, mesdames et messieurs, si notre misanthrope connaissait la *langue des équivalents*, s'il l'avait pratiquée, combien il lui serait facile, tout en louant Oronte, de lui montrer qu'il n'est pas sa dupe ; il lui serait aisé, par exemple à propos de la chute de son sonnet, cette chute sur laquelle Alceste en fait une si mauvaise, de lui glisser ces simples mots :

Quel chute exquise et contemporaine de *Guarini*.

Et l'autre en aurait cru ce qu'il aurait voulu ! Il aurait emporté la critique et l'éloge. Mais Alceste va

jeter à la tête du poëte les vérités les plus cruelles. Il cherche bien un détour ; mais si maladroitement, parce qu'il ne connaît pas la *langue des équivalents*.

... Un jour, à quelqu'un dont je tairai le nom
Je disais, en voyant des vers de sa façon etc...

. . . . . .

Et par un revirement tout-à-fait curieux ce sera Oronte qui, au nom de la vérité, poussera à bout ce malheureux Alceste !

Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire ?

ALCESTE.

Je ne dis pas cela.

Mais, il le dit et ne dit que cela.
Oronte reprend :

Est-ce que j'écris mal, et leur resemblerais-je ?

ALCESTE.

Je ne dis pas cela.

Enfin acculé ; il s'écrie :

Franchement, il est bon à mettre au cabinet !

Et le voilà parti, et alors, avec une verve endiablée, incroyable, il frappe à tort et à travers.

Et n'allez point changer, de quoi que l'on vous nomme,
Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme,
Pour prendre de la main d'un avide imprimeur,
Celui de ridicule et méprisable auteur.

. . . . . .
. . . . . .

Et il se fait une affaire ! Mesdames et messieurs, Oronte a tout-à-fait raison de montrer qu'il est un homme de cœur. Si ce malheureux Alceste se met sur les bras une méchante affaire, c'est parce qu'il a dit brutalement ce qu'il pensait, c'est parce qu'il a des manières de faire qui ne sont pas celles qui sont admises dans le monde, parce qu'il s'est laissé entraîner peu à peu à sa nature, et que jamais un caractère original comme le sien ne se laisse maîtriser.

Hors qu'un commandement exprès du roi me vienne
De trouver bons les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu ! qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits.

Mais non, Alceste, un homme n'est pas pendable pour avoir fait de mauvais vers ! — Alceste va toujours au-delà de sa pensée, emporté comme il l'est par sa logique.

Enfin on finit par les rapatrier ensemble, c'est lui qui fait des excuses : il est vrai de dire qu'il les fait de très mauvaise grâce, mais enfin il les fait et tout cela parce qu'il ne connaît pas la *langue des équivalents*. Il est aussi d'une grossièreté inouïe avec les femmes !

Ainsi, il sait que la femme qu'il aime le trahit. Or, Célimène a auprès d'elle une jeune fille, nommée Eliante, qui ressent une vive sympathie pour Alceste et ne serait pas mécontente qu'il lui apportât ses hommages ; mais comme elle le sait très épris de Cé-

Universitas

limène, elle n'a jamais fait aucune tentative pour l'attirer vers elle. Alceste connaît l'intérêt qu'on lui porte. Plein de colère contre Célimène il raconte à Philinte ses infortunes et demande à Eliante de le venger.

Ah ! tout est ruiné !
« Je suis, je suis trahi, je suis assassiné !
Célimène... Pût-on croire à cette nouvelle,
Célimène me trompe et n'est qu'une infidèle.
. . . . . .
« Madame, c'est à vous qu'appartient cet ouvrage.
» C'est à vous que mon cœur a recours aujourd'hui,
» Pour pouvoir s'affranchir de son cuisant ennui ;
» Vengez-moi d'une ingrate et perfide parente
» Qui trahit lâchement une ardeur si constante,
» Vengez-moi de ce trait qui doit vous faire horreur ».

ELIANTE.

« Moi, vous venger ? comment ?

ALCESTE.

En recevant mon cœur,
Acceptez-le Madame..... »
« Hé ! croyez-vous, monsieur qu'on ait cette pensée,
« Et que de vous avoir on soit tant empressée ?
. . . . . .
» Le rebut de madame est une marchandise
» Dont on aurait grand tort d'être si fort éprise
» Détrompez-vous de grâce et portez-le moins haut,
» Ce ne sont pas des gens comme moi qu'il vous faut. »

Alceste n'a rien à répondre. Pourquoi ? Parce qu'Arsinoë a mis un sens mystique sous les paroles qu'elle

lui jette. Elle se couvre du rideau des mots équivalents, et Alceste n'a plus que le regret d'avoir proféré une grossièreté bien inutile.

Vous voyez donc, mesdames et messieurs, par cette analyse, combien Alceste bouscule toutes les convenances les unes après les autres.

*
* *

Mais ce n'est pas tout ; je vous parlais tout à l'heure de ces idées générales sur lesquelles vit une société. Cela était plus délicat, et Molière serait bien entré dans le vif des choses, mais il lui était impossible de parler de politique, et plus impossible encore de parler de religion. Cependant il y a deux idées qui ont été abordées dans le *Misanthrope* et avec une très grande passion. La première, c'est la *Cour*. Le respect de la *Cour* est une formule, en quelque sorte des convenances humaines de ce temps là. La cour telle qu'elle existait avec l'adoration du grand Roi et sa munificence ne pouvait pas être attaquée par un homme du monde, c'est comme si de nos jours, admis dans un cercle littéraire patronné par Guy de Maupassant ou Bourget, l'on allait critiquer durement le texte de celui-ci ou de celui-là. Alceste, lui, embrasse ceux qu'il connaît, et fait mauvais visage à ceux qu'il n'estime pas. Jamais on a ramassé autant de bassesses et de vilenies même dans les sermons de Bourdaloue et dans le chapitre

de la Bruyère. Mais ceux-ci étaient excusables ; ils faisaient leur métier, l'un de sermonnaire, l'autre de moraliste, c'était tout naturel. Molière, au contraire, un homme de cour, ramasse dans une scène d'une vivacité inouïe tous les reproches qu'on peut faire à la cour. Évidemment, il n'a aucune idée des convenances sociales, mais il se donne le plaisir de dire les vérités; et comme il les dit dans un grand mouvement de passion, dans un sublime emportement de colère, cela porte au rire, plaît d'autant plus qu'Alceste est très sincère. D'un autre côté il a un procès. Vous savez, Mesdames et Messieurs, qu'au dix-septième siècle, tout le monde avait des procès, et puis c'était une idée ancrée dans l'esprit des gens de cette époque qu'on ne pouvait gagner un procès sans avoir pour cela, rendu visite à ses juges, et les avoir humblement sollicités, et souvent même sans les avoir payés. Cette idée a disparu absolument de nos mœurs. Au dix-septième siècle, cette idée, c'était une vérité de convention ; Alceste l'attaque avec une passion, une violence toujours extraordinaire, avec ce même caractère d'intransigeance dans la logique.

Philinte lui dit :

Aucun juge, par vous ne sera visité ?

Non, répond Alceste. — Mais vous perdrez votre procès. — Je le perdrai. — Mais c'est absurde, c'est vingt mille francs qu'il vous en pourra coû-

ter. — Soit, pour vingt mille francs j'aurai le plaisir de perdre mon procès. —

Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter,
Mais pour vingt mille francs, j'aurai droit de pester
Contre l'iniquité de la nature humaine,
Et de nourrir pour elle une immortelle haine.

Et il perd son procès ; il en est enchanté ; maintenant il peut dire tout ce qu'il pense contre la justice, contre le monde, et le voilà de nouveau parti en guerre contre toutes les idées les mieux reçues par tout le monde. C'est un homme non-seulement grossier, mais subversif.

*
* *

Mesdames et Messieurs, nous venons d'esquiser tout ce chef-d'œuvre de Molière. Nous avons vu Alceste aux prises avec le *code des convenances*. Nous avons vu tout ce qu'il a de plus mesquin et tout ce qu'il a de plus grand, emporté comme il l'est par sa langue implacable. Nous l'avons vu bousculant tout sur son passage et par conséquent parfaitement ridicule. Mais tout cela ne suffirait pas pour la beauté d'une pièce. Nous devons donc dire que les gens qui ressemblent à Alceste ont beaucoup d'âme, beaucoup de cœur, et leur logique passionnée, ils la portent sur toutes choses. C'est pour ainsi dire une force. Alceste aime avec cette logique

impitoyable qui va jusqu'au bout. Malheureusement pour lui, il a rencontré Célimène. Or, Célimène, c'est l'éternel féminin dans toute son horreur ; jamais, jamais l'adoration de soi, jamais le respect, la foi dans sa beauté, jamais le goût de la coquetterie, jamais l'instinct de la domination, jamais la perversité native de la femme n'a été peinte avec des couleurs aussi vives que Molière l'a fait dans Célimène. Elle est un composé de tous les défauts qu'on peut reprocher à la femme, et comme c'est un grand homme, comme c'est un peintre admirable que Molière, Célimène est très spirituelle, très brillante, parfaitement complète. Et voilà pourquoi Alceste en est éperdument amoureux au milieu de bien d'autres qui ont beaucoup d'âme. Célimène a beaucoup d'esprit, autour d'elle papillonnent une foule de sots et beaux esprits, vous avez Acaste et Clitandre, deux fantoches (ce sont les cols cassés de notre temps). — Ils n'ont ni cervelle, ni esprit! — Célimène est enchantée de les voir aller et venir auprès d'elle. — Mais elle reconnaît qu'il n'y en a qu'un qui réellement est un homme; c'est Alceste. Il est insupportable, mais c'est une force ; il est sauvage, mais il est énergique, ou si vous aimez mieux c'est un lion. Elle s'amuse à passer ses mains dans sa crinière hérissée ! C'est un combat perpétuel qu'elle livre avec lui. L'aime t-elle ? Molière ne le dit pas. Alceste avoue même à Eliante qu'il n'en sait rien ! Il y a des jours où il semble qu'elle l'aime. Lui plaît-il ? C'est

certain, parce qu'il a une volonté, et qu'elle sent chez lui une force qui pourrait la dominer. Elle s'amuse de cet homme; elle est enchantée de sa colère contre elle. Elle se dit, est-il désagréable ! Mais elle ne pourrait plus s'en passer ; il agrémente sa vie ; et comme elle est pleine d'esprit ; elle le prend par la logique. Il n'y a rien de plus étonnant, de plus bizarre que leur conversation. Il arrive furieux et s'écrie :

Vous avez trop d'amants qu'on voit vous obséder,
Et mon cœur de cela ne peut s'accomoder.

Elle, répond avec beaucoup de calme et de raison :

Des amants que je fais, me rendez-vous coupable.
Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable,
Et lorsque pour me voir ils font de doux efforts,
Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors ?

Alceste de répondre :

Non, ce n'est pas, Madame, un bâton qu'il faut prendre,
Mais un cœur à leurs vœux moins facile et moins tendre.

La conversation continue sur ce ton. — Si vous les jetiez à la porte cela vaudrait bien mieux lui dit Alceste. — Et alors elle prend chacun d'eux, à son tour. Un *tel* pour telle chose, un tel c'est pour telle autre, et à chacune des raisons qu'Alceste lui oppose, elle trouve des raisons qui sont tout aussi bonnes, tout aussi justes, jusqu'au moment où elle répond à Alceste qui lui demande ce qu'il a de plus qu'eux tous:

Le bonheur de savoir que vous êtes aimé.

ALCESTE

Et quel lieu de le croire a mon cœur enflammé ?

CÉLIMÈNE

Je pense qu'ayant pris le soin de vous le dire,
Un aveu de la sorte a de quoi vous suffire.

ALCESTE

Mais qui m'assurera que, dans le même instant,
Vous n'en disiez, peut-être, aux autres tout autant ?

. . . . . .

Dans tous ces coups droits, dans cette escrime à ripostes, elle conserve toujours son sang-froid et, aussitôt faisant volte face, elle lui dit en somme : croyez ce que vous voudrez,

Hé bien ! pour vous ôter d'un semblable souci,
De tout ce que j'ai dit, je me dédis ici ;
Et rien ne saurait plus vous trouver que vous-même :
Soyez content.

Le malheureux Alceste ne souffre pas seulement dans son amour, il souffre alors dans sa logique ; et il le dit avec une naïveté qui est merveilleuse. — Mon Dieu ! Mais j'ai cependant raison, je dis des choses qui sont justes ; elle ne me dit rien et j'ai toujours tort.

« Ah ! que si de vos mains je rattrape mon cœur,
» Je bénirai le ciel de ce rare bonheur. »

Et naturellement il demeure toujours là pendant que ses rivaux papillonnent autour de Célimène et l'accablent de compliments pendant la *scène des portraits*.

A ce sujet, il faut que je vous dise qu'au Théâtre Français comme sur cette scène, vous allez avoir une illusion sur le caractère vrai de la scène. Vous verrez une rangée de fauteuils à droite et à gauche de Célimène qui présidera. — Or, ce n'est pas cela qu'on désirerait, Célimène est une *potinière*.

Autour d'elle devraient se presser tous ses adorateurs et comme en cachette, l'on jaserait sur le prochain. Et Timante ? et Géralde ? et plusieurs autres ! Et ceci et cela.

. . . . . .

Alceste est dans un coin du salon. — D'abord il ne peut pas prendre part à cette conversation, il n'a pas la clef de ce langage. Il est blessé de voir ses rivaux faire rire Célimène et soudain il entre dans une grande fureur... Et Célimène de dire aux autres : « vous, restez ? « — Eux de répondre : Nous n'avons rien qui nous appelle autre part, mais toute la journée nous sommes à votre disposition. — Et se tournant vers Alceste elle dit : « Ah ! c'est comme cela, et bien vous pouver demeurer, je ne sortirai que quand vous serez vous-même sorti. — Il est impossible d'être plus grossier qu'Alceste.

Nous arrivons enfin à la scène du 4e acte qui est une merveille. Alceste a la preuve écrite de la trahi-

son de Célimène. Il est furieux et ce n'est pas seulement parce que Célimène le trompe, que son amour souffre, mais parce qu'il souffre dans sa logique. Il y a dans cette scène des développements qui sont d'une réelle beauté, — J'aurais compris dit Alceste que Célimène ne m'eût pas aimé, — je ne suis pas assez aimable — soit, mais il fallait qu'on me le dît, or, elle m'a répété qu'elle m'aimait et elle me trompe — et il s'écrie en se précipitant sur la coquette les poings levés :

« Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés,
» Je cède aux mouvements d'une juste colère,
» Et je ne réponds pas de ce que je puis faire. »

. . . . . .

Mais, Alceste est aimé de tous ceux qui l'entourent, de Célimène comme de Philinte, d'Eliante, d'Arsinoé. Céliméne l'aime seulement en coquette qu'elle est. Eliante dit : « Mon Dieu ! s'il me demandait en mariage ! quelle joie ! » et Philinte de répondre : « comme j'en serais heureux moi-même. » — Vraiment, ils sont dignes l'un de l'autre. — Ils feront un mariage de raison.

Mais voilà, quoiqu'il en soit, la vérité sur ce point. Alceste est véritablement un homme et Célimène doit sentir une certaine faiblesse pour lui. Elle se laisse vaincre peu à peu et quand elle voit qu'elle ne peut plus se révolter, elle a recours à ces mots : « Lais-

sez-moi donc en paix, et faites ce que bon vous semblera. »

Mais Alceste demande encore des explications. Et Célimène le prend alors de haut avec lui : « Non, non, dit-elle, vous ne comprenez pas, — je ne veux rien expliquer.

Il est impossible de dire à une femme une chose plus désagréable , plus brutale, que celle-ci : « Vous êtes un pis aller ! » Ah ! c'est bien le cas ou jamais de se servir d'un détour ! Eliante en aurait pensé ce qu'elle aurait voulu, mais Alceste n'aurait pas dit la chose la plus grossière qui se puisse imaginer.

Et plus loin, ce malheureux Alceste, se perd dans le ridicule. En effet, comme l'on sait Arsinoé aime Alceste. Or, dans un premier entretien Arsinoé, elle, s'est servie de cette *langue des équivalents*, elle a abusé de tours de conversation pour lui dire :

Qu'un mérite éclatant se déterre lui-même ;
Que du sien ou des Dieux on fait un cas extrême ;
« Et vous saurez de moi, qu'en de fort bons endroits,
» Vous fûtes bien loué par des gens d'un grand poids.

. . . . . .

. . . . . .

» Pour moi je voudrais bien que pour vous montrer mieux
» Une charge à la cour vous pût frapper les yeux. »

Alceste n'y a pas pris garde et Arsinoé allant toujours en avant, et voyant qu'il ne comprend pas ce qu'un autre comprendrait, sur le champ s'écrie

qu'il peut lui donner une preuve de l'infidélité de sa belle :

Donnez-moi seulement la main jusque chez moi,
Là, je vous ferai voir une preuve fidèle
De l'infidélité du cœur de votre belle ;
Et si pour d'autres yeux votre cœur peut brûler,
On pourra vous offrir de quoi vous consoler.

Il est impossible d'offrir son amour d'une façon plus catégorique. Et voici comme il la récompensera : quand arrivera la débacle finale, qu'il se verra trahi cruellement et sûrement, Arsinoé prenant la langue des équivalents dira à Célimène :

Je ne prends point de part aux intérêts des autres ;
Mais, monsieur, qui chez vous fixait votre bonheur,
Un homme comme lui, de mérite et d'honneur,
Et qui vous chérissait avec idolatrie,
Devait-il.....?

ALCESTE.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

... Ce n'est point à vous que je pourrai songer,
Si par un autre choix je cherche à me venger.

Il n'est pas possible d'être plus brutal que cela. Mais Arsinoé se réfugie dans ce que les paroles signifient au propre et elle lui répond très hypocritement :

« Et je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
» Faites, prenez parti, que rien ne vous arrête
» Et ne me rompez pas davantage la tête. »

— Mais enfin, pour l'amour de Dieu, reprend Alceste, expliquez-moi l'objet de ce billet : *je voudrais tant que vous fussiez innocente* !

Et Célimène de dire : Vous ne m'aimez pas comme il faut que l'on aime.

Puis vient la tirade la plus merveilleuse qu'il y ait dans Molière, ces vers où l'on sent l'homme de génie, et qui sont de toute beauté, où l'on sent la flamme vive de ce caractère et de ce cœur :

« Vous me trompez sans doute avec des mots si doux ;
« Mais il n'importe, il faut suivre ma destinée. »

Comment penser que Célimène n'est pas touchée. Ah ! franchement avouons qu'elle est haïssable !

Que lui réplique-t-elle ?

Allez voir ma cousine Eliante. . . . . .
. . . . . .

Nous savez, mesdames et messieurs, comment tout cela finit. Alceste propose à Célimène de fuir avec lui dans un lieu désert. Mais la coquette croit qu'elle aura toujours raison du pauvre homme :

« Moi, renoncer au monde avant que de vieillir
« Et dans votre désert aller m'ensevelir ! »

La pièce *s'évapore* au lieu de se terminer. Elle a cette grâce des choses mystérieuses. Et nous disons, en entendant le dernier vers, Alceste reviendra un jour vers Célimène.

*
* *

On a essayé bien des façons de refaire la suite du *Misanthrope* ou d'Alceste. Au fond, Mesdames et Messieurs, il n'y en aurait qu'une de vraie et c'est celle que personne n'a essayée. Ce serait de prendre le caractère d'Alceste, la *racine de ce caractère*, tout ce que l'amour du vrai, de la logique fournit à ce cœur de flamme vivante et de le transporter dans un autre monde, soit dans le monde politique, soit dans le monde de la religion; en un mot avec ces éléments primordiaux composer un caractère et le jeter dans un autre milieu. Mais pour cela il faudrait être Molière. Personne ne l'a encore tenté et il est bien probable que personne ne le tentera.

De toute cette analyse, il résulte ceci : qu'Alceste, tout admirable qu'il soit, quoique son caractère soit d'une beauté et d'une grandeur très séduisantes, est absolument ridicule dans un certain nombre de cas. En effet, il va toujours au delà des convenances, il est d'une brutalité et d'une grossièreté absolument inutiles et qui, par conséquent, relèvent du ridicule. Il faut cependant dire que ce ridicule est beaucoup moindre qu'il ne l'était autrefois. Ainsi, dans la première scène, Alceste dit :

« Je vous vois accabler un homme de caresses
« Et témoigner pour lui les dernières tendresses ;
« De protestations, d'offres et de serments,
« Vous chargez la fureur de vos embrassements. »

Nous disons : c'est bien ridicule ; parce que nous n'avons pas l'habitude de saluer ainsi les gens. Plus nos mœurs se démocratisent, plus nous trouvons que ce cérémonial d'autrefois est exagéré.

Je dirai de même de la brutalité avec laquelle Alceste bouscule les convenances mondaines. Le ridicule qui en ressort périt fatalement. En effet, par un revirement très lent, mais qui va toujours croissant, une grande partie du rôle d'Alceste tombe en pleine lumière, et nous nous éprenons de tendresse et d'admiration pour ce grand cœur. C'est ce qui fait que de nos jours il devient extrêmement difficile de jouer Alceste *au comique*. Le *comique* demeure dans certains passages, car il sera toujours un homme grossier et toujours ridicule surtout. Mais les réponses d'Alceste à Eliante ou à Arsinoé ne nous font plus éclater de rire, et nous sommes ravis de voir cet honnête homme s'élancer et bousculer tout ce qu'il y a de faux, profondément contraire à la raison dans ces mœurs sociales du code des convenances de ce temps là. En sorte que les parties du rôle d'Alceste qui étaient prises au comique par les contemporains de Molière, sont celles-là seules qui, de nos jours, sont restées en pleine lumière. Il y a eu un changement d'objectif. — Oui, je crois qu'il faut être dans ce monde un Alceste, qu'il faut penser par soi-même, ce qui n'est pas toujours facile ; puis, quand on a pensé par soi-même, avoir certains égards pour certains devoirs civils que l'usage commande. Il

faut avoir le courage de dire sa pensée, et d'agir comme l'on pense. — Plus nous irons, dans notre monde moderne, plus il en sera ainsi et plus Alceste deviendra un véritable grand homme, l'homme de notre siècle, parce que nous commençons à supprimer, dans une certaine mesure, tout ce qui est d'un cérémonial trop accusé. Nous aimons la simplicité, et quiconque dira franchement ce qu'il pense, fera comme il dit, rencontrera des résistances, mais réunira autour de lui une foule de gens sympathiques. Il dominera toujours l'opinion par ses idées vraiment honnêtes. Mais quand on veut ainsi se mettre en querelle avec les convenances, il faut être avant tout un homme supérieur, si l'on ne veut pas courir le risque de n'être qu'un simple butor.

C'est la morale que nous devons tirer du chef-d'œuvre de Molière.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. JULES LEMAITRE

LE JEUDI 27 NOVEMBRE 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR

DE

SEDAINE

LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR

Mesdames et Messieurs,

Les œuvres les plus originales dans le cours des littératures, celles qui apportent quelque chose de nouveau, ont, presque toujours, ou du moins très souvent, été faites *sans le savoir ;* c'est-à-dire écrites sans la préméditation formelle de faire du neuf, sans que l'auteur se soit dit : je vais révolutionner l'art ; je vais faire ce que personne n'a jamais fait. C'est, dis-je, sans une sorte de conscience que Corneille a écrit *Mélite*, qui était une nouveauté, et le *Cid* qui en était une autre plus rare encore. C'est sans le savoir que Racine a écrit *Andromaque* qui marque une révolution dans l'histoire du théâtre, et, pour en venir à nos jours, c'est sans le savoir que M. Dumas a écrit la *Dame aux Camélias.*

Une autre remarque, c'est que ce ne sont pas tou-

jours des hommes de génie, mais quelquefois des artistes de second ordre qui ont, si non inauguré, du moins essayé les premiers, et préparé une forme d'art nouvelle. Et on pourrait ajouter que ce qu'il y a eu de nouveau dans la littérature, les contemporains ne s'en sont pas toujours très exactement rendu compte, et que souvent c'est nous qui découvrons dans le passé les formes qui ont été originales et nouvelles dans leur temps.

Il est vrai que le contraire arrive aussi et que quelquefois les contemporains s'excitent sur une nouveauté dont l'originalité ensuite échappe aux générations suivantes.

Tout cela, Mesdames et Messieurs, pour vous dire que c'est innocemment et sans étaler des théories ambitieuses que le bon Sedaine a fait du nouveau. Je voudrais vous rappeler d'abord que Sedaine n'a été qu'un bon homme, et je vous confesserai même que le *Philosophe sans le savoir* n'est pas un très grand chef-d'œuvre. Je vous expliquerai ensuite, et un peu plus longuement, pourquoi, en quoi, et comment la comédie familiale de ce brave Sedaine se trouve marquer une date assez importante dans la littérature de notre théâtre. Ce seront les deux parties très inégales de cet entretien.

Sedaine, vous le savez, fut presque un homme du peuple. Il était fils d'artisans, tombés dans la misère. Il fut lui-même ouvrier, et ouvrier pour de bon.

Il commença par être tailleur de pierres. Il avait commencé ses études classiques, et il ne put les terminer. Mais cet ancien tailleur de pierres avait une âme et un grand cœur, et c'est pouquoi ce demi-lettré a écrit des ouvrages parfaitement simples, ce qui est tout à fait rare chez les demi-lettrés. Vous savez que la plupart de ceux de notre temps : le poète boulanger, le poète perruquier, le poète ouvrier; ce que nous appellerons d'un nom générique, si vous le voulez, ces gens *reboulés*, tout en ayant certaines grâces, ont des termes à la fois suffisants et incorrects. Cet accident a été épargné à Sedaine, qui écrivit assez faiblement, et quoique correct tout juste, fut toujours sage. Cette simplicité et cette bonhomie font le charme essentiel du *Philosophe sans le savoir*. Mais il faut confesser après cela que la sagesse est un peu mince et manque un peu d'ampleur et de corps. Bien que Sedaine ait très étroitement distendu et distribué la fable en cinq actes qui sont fort bien faits, comme vous le verrez, Mesdames et Messieurs, néanmoins cette fable n'a jamais que la portée d'une anecdote domestique. L'auteur nous a montré le trouble et l'inquiétude dans lesquels une famille de braves négociants se trouve jetée par une affaire d'honneur, que le fils de la maison s'est attirée par son étourderie et sa vivacité.

Vanderk fils s'est trouvé dans un café; il a entendu parler avec mépris des négociants; il a pro-

voqué l'insulteur : un duel doit avoir lieu le jour même où se marie la sœur du jeune Vanderk.

Celui-ci tache de tenir l'affaire secrète ; il se trouve obligé de la confier au vieil Antoine, l'homme de confiance de la maison. Il est surpris par son père au moment où il va sortir pour se battre. M. Vanderk supporte cette épreuve avec beaucoup de courage, de sang-froid et de dignité. Par un concours de circonstances imprévues, cet honnête homme est amené à rendre un service d'argent, au moment où il est le plus inquiet, au père de l'adversaire de son fils.

Bien entendu, tout s'arrange pour le mieux. Et voilà toute la pièce ; il n'y a qu'une situation très étroitement et très bien préparée, mais enfin il n'y a qu'une situation et qui ne fait naître qu'un petit nombre de sentiments très simples et très prévus.

Mais, et j'arrive ici à mon second point, la pièce est très intéressante, parce que, quelques uns des personnages, au temps de Sedaine, étaient nouveaux au théâtre, et nouveau aussi le milieu où ses personnages évoluent. Quand je dis nouveau, il faut toujours s'entendre sur ce mot qui dans les questions de littérature ne peut avoir qu'un sens relatif.

Cela veut dire que ce que nous prenons comme du neuf dans la pièce de Sedaine se trouve déjà, sans doute, particulièrement dans quelques ouvrages antérieurs, mais que la pièce de Sedaine est le premier ouvrage de talent qui soit resté, où l'on découvre cette nouvauté. Voilà dans quel sens j'emploie le mot

nouveau ; et bien ce qu'il y a de *nouveau* dans la pièce de Sedaine, ce sont, comme je l'ai dit, certains des personnages. Ce n'est pas Vanderk fils qui n'est qu'un charmant garçon, d'un caractère un peu vif, et très bon cœur. Ce n'est pas Madame Vanderk mère, qui est une brave femme, assez effacée du reste ; ni l'aimable Sophie, ni enfin la tante, cette marquise entichée de sa noblesse type que nous avons vu au théâtre avant Sedaine.

Les personnages nouveaux sont M. Vanderk père, le vieil Antoine, et Victorine; de plus, c'est le milieu, l'atmosphère morale que l'auteur a su créer et répandre autour de ces braves gens qui est tout à fait nouveau.

Un mot d'abord de ce milieu. Pour plus de commodité, c'est du théâtre de Molière que je rapprocherai la petite pièce de Sedaine, non évidemment pour l'y égaler, mais simplement pour la mieux connaître.

Le milieu du *Philosophe sans le savoir* est un intérieur bourgeois et un foyer. Voilà de quoi Sedaine a su très heureusement nous donner la sensation, et que Molière n'a jamais pu faire. Pourquoi ? c'est que chez lui les détails de vie journalière et d'intérieur bourgeois sont assez rares et quand ils s'en trouvent ces détails ne sont jamais donnés qu'en un discours. C'est ainsi que Chrysale nous parlera de son *pot au feu*, de son *grenier*, de son *vieux Plutarque* où il met ses *rabats*, mais nous ne voyons ni son vieux Plu-

tarque, ni son pot au feu, ni son grenier. Enfin, dans Molière ces détails n'y sont pas pour eux-mêmes, ni à cause du plaisir que nous pouvons éprouver de retrouver sur la scène les petites choses de notre vie journalière. La mention qui en est faite n'est pas désintéressée ; c'est envue d'un certain but, dans un certain esprit, pour nous mieux faire connaître tel caractère. En d'autres termes, Molière fait des comédies de caractères plutôt que des comédies de mœurs. J'ajouterai que les décors, les accessoires sont presque seuls dans la comédie de Molière, au contraire dans le *Philosophe sans le savoir* les décors commencent à être exacts, assez minutieux, joueront un rôle dans le drame. Ici j'ouvre la pièce à la première page sur cette indication :

Le théâtre représente un grand cabinet éclairé de bougies. Un secrétaire sur un des côtés ; il est chargé de papiers et de cartons.

Par suite, les détails familliers de la vie journalière sont chez Sedaine en action ; les accessoires sont assez nombreux ; ils sont vrais, jouent un rôle.

Ainsi pour ne citer que quelques lignes du premier acte :

SCÈNE II

ANTOINE, VICTORINE, UN DOMESTIQUE,

LE DOMESTIQUE.

Monsieur !

ANTOINE.

Que voulez-vous ?

LE DOMESTIQUE.

C'est une lettre pour remettre à M. Vanderk.

ANTOINE.

Vous pouvez me la laisser.

LE DOMESTIQUE.

Il faut que je la remette moi même ; mon maître me l'a ordonné !

ANTOINE.

Monsieur n'est pas ici, et, quand il y serait, vous prenez bien mal votre temps ; il est tard.

LE DOMESTIQUE.

Il n'est pas neuf heures.

ANTOINE.

Oui ; mais c'est ce soir même les accords de sa fille. Si ce n'est qu'une lettre d'affaires, je suis son homme de confiance, et je.....

LE DOMESTIQUE.

Il faut que je la remette en mains propres.

ANTOINE.

En ce cas, passez au magasin, et attendez, je vous ferai avertir.

SCÈNE IV.

M. VANDERK, ANTOINE, *deux hommes portant de l'argent dans des hottes.*

Allez à ma caisse, descendez trois marches et montez en cinq au bout du corridor.

ANTOINE.

Je vais les y mener.

M. VANDERK.

Non, reste. Les notaires ne finissent point. (Il pose son chapeau et son épée ; il ouvre un secrétaire.)

Au reste, ils ont raison, nous ne voyons que le présent, et ils voient l'avenir. Mon fils est-il rentré? etc., etc.

. . . . . .

. . . . . .

Notez ceci en passant dans cette dernière réplique, que les notaires, toujours ridicules dans l'ancien répertoire, ou réduits au rôle de simple utilité, sont ici pris tout à fait au sérieux. Ce petit passage que je viens d'avoir l'honneur de vous lire, mesdames et messieurs, définit même leur rôle social.

Je pourrais multiplier les citations de ce genre mais ce que je veux vous dire ne serait sensible que par des citations trop longues.

En second lieu, chez Molière, ce que j'appellerai l'atmosphère morale du foyer n'est jamais sensible.

Pourquoi ? C'est que le but de Molière n'est point de peindre le foyer, mais les vices qui désorganisent le foyer. Molière ne nous montre jamais les liens de la famille que rompus. Et ses Orgon, ses Jourdain, ses Argan, ses Harpagon, ne sont point pour nous des bourgeois et des chefs de famille, mais des dévots, des avares, des bourgeois gentilshommes, des malades imaginaires, comme l'indique le titre même de ses comédies. Bref, Molière fait des comédies de caractères et non des comédies de mœurs. Les familles chez lui ne sont jamais unies ; une partie de son théâtre est même consacrée à protester contre le despotisme souvent malfaisant de l'autorité paternelle. Et le résultat est que vous ne trouverez pas chez Molière un seul bon père, un seul bon fils, une seule bonne fille. Or, l'atmosphère familiale ne peut être supportée que si tous les membres de la famille entretiennent entre eux des relations normales, s'ils acceptent ces relations de bon cœur, et aussi les devoirs qui dérivent de ces relations ; et c'est précisément ce que nous trouvons pour la première fois dans le *Philosophe sans le savoir*. Nous sommes bien là dans le sein d'une famille de très-braves gens, dans un foyer où tout respire la confiance, l'honnêteté, la cordialité, les idées héritées de la tradition, les usages transmis de père en fils, etc. Et tout cela est charmant ; c'est un petit monde chaud et enveloppant. Certaines scènes nous donnent bien l'impression de cette existence intime du foyer, par

exemple la très-jolie scène du premier acte où Sophie, après avoir mis sa robe de mariée, se dit : jamais papa ne me reconnaîtra et imagine de se faire annoncer à lui comme une visiteuse étrangère :

ANTOINE (A M. VANDERK).

Monsieur, vous croyez-vous capable d'un grand secret.

M. VANDERK.

Encore quelques fusées, quelques violons ?

ANTOINE.

C'est bien autre chose. Une demoiselle qui a pour vous la plus grande tendresse.

M. VANDERK.

Ma fille ?

ANTOINE.

Juste. Elle vous demande un tête-à-tête.

M. VANDERK.

Sais-tu pourquoi ?

ANTOINE.

Elle vient d'essayer ses diamants, sa robe de noce; on lui a mis un peu de rouge. Madame et elle pensent que vous ne la reconnaîtrez pas. La voici.

SCÈNE V

M. VANDERK; Mlle SOPHIE VANDERK, *annoncée sous le nom de* Mme DE VANDERVILLE, ANTOINE, *un domestique.*

LE DOMESTIQUE, *riant.*

Monsieur, madame la marquise de Vanderville.

M. VANDERK.

Faites entrer.

(On ouvre les deux battants; de grandes révérences.)

SOPHIE, *interdite.*

Mon..... Monsieur.

M. VANDERK.

Madame, avancez un siège. (Ils s'asseyent) (*à Antoine*). Elle n'est pas mal (*à Sophie*). Puis-je savoir de madame ce qui me procure l'honneur de la voir.

SOPHIE, *tremblante.*

C'est que mon..... monsieur, j'ai..... j'ai un papier à vous remettre.

M. VANDERK.

Si madame veut bien me le confier. (Pendant qu'elle cherche, il regarde Antoine.)

ANTOINE.

Ah ! monsieur, qu'elle est belle comme cela !

SOPHIE.

Le voici. (Le père se lève pour prendre le papier). Ah ! monsieur, pourquoi vous déranger (*à part*). Je suis tout interdite.

M. VANDERK.

Cela suffit. C'est trente louis. Ah ! rien de mieux. Je vais..... (Pendant que M. Vanderk va à son secrétaire, Sophie fait signe à Antoine de ne rien dire). Ce billet est excellent ; il vous est venu par la Hollande ?

SOPHIE.

Non..... oui.

M. VANDERK.

Vous avez raison, Madame. Voici la somme.

SOPHIE.

Je suis votre très-humble et très-obéissante servante.

M. VANDERK.

Madame, ne compte pas ?

SOPHIE.

Ah ! mon cher..... Mon..... Monsieur, vous êtes un si honnête homme..... que..... la réputation..... la renommée dont.....

SCENE VI

Les précédents, Madame Vanderk. Ah ! maman ! papa s'est moqué de moi ! etc., etc.

Comme vous le voyez, Mesdames et Messieurs, cette petite scène vous a donné l'impression de ce que je veux vous dire. En résumé ce qui nous est montré dans le *Philosophe sans le savoir*, c'est le premier foyer, le premier *home* de tout notre théâtre.

Je parlerai, maintenant, des personnages nombreux du reste.

*
* *

M. Vanderk père est le *philosophe sans le savoir*. Ce qui fait l'intérêt de ce personnage ce n'est pas qu'il justifie tout à fait le titre que l'auteur lui a donné. Il est *philosophe* en ce sens qu'il juge très sainement les choses, que ce n'est point un bourgeois à idées étroites, mais un homme capable de courage et d'un esprit assez élevé. Sa *philosophie*, dans la pièce, consiste d'une part à réprouver le préjugé du duel et d'autre part à ne pas empêcher son fils de se battre, parce qu'un honnête homme doit tenir compte des idées que l'opinion publique se fait de l'*honneur*. Sa *philosophie* consiste à garder une âme tranquille et un esprit lucide, c'est de la *philosophie pratique*, mais mise à une assez médiocre épreuve, et le cas de conscience qui est soumis

à M. Vanderk est extrêmement banal. Admettons néanmoins qu'il est *philosophe*. L'est-il *sans le savoir ?* Absolument non. Ecoutez le père à la suite d'une scène, l'une des meilleures de la pièce d'ailleurs, qu'il a eue avec son fils. M. Vanderk reste seul un moment très ému et s'écrie :

« Fouler aux pieds la raison, la nature et les lois ! Préjugé funeste ! Abus cruel du point d'honneur ! Tu ne pouvais avoir pris naissance que dans les temps les plus barbares : tu ne pouvais subsister qu'au milieu d'un peuple dont chaque particulier compte sa personne pour tout et sa patrie et sa famille pour rien. Et vous, lois sages, vous avez désiré mettre un frein à l'honneur ; vous avez ennobli l'échafaud ; votre sévérité à servi à froisser le cœur d'un honnête homme entre l'infamie et le supplice. Ah ! mon fils ! »

Vous voyez que si M. Vanderk est philosophe, ce n'est vraiment pas *sans le savoir* ici, et dans quelques autres scènes. Nous voyons qu'il n'échappe pas aux idées du siècle et qu'il les subit malgré sa rhétorique et sa phraséologie. C'est donc par d'autres côtés que Vanderk père est original. Il n'est pas seulement sympathique en tant que bourgeois et père de famille, il est aussi vénérable et sympathique en tant que bourgeois et commerçant. Voilà la grande nouveauté. Vous savez, en effet, comment les hommes d'argent sont toujours traités par l'ancienne comédie classique. Molière, Lesage, Dancourt passent leur

temps à couvrir l'homme d'argent d'infamies et de ridicules. Et bien le *Philosophe sans le savoir* est la première comédie qui compte, où les marchands, les financiers, ne sont pas conspués, mais au contraire loués, et glorifiés.

On trouve dans cette pièce l'apologie et même le panégyrique du commerce. Je vais vous lire un fragment de scène qui est très significatif et qui du reste n'est pas sans grandeur. C'est une conversation entre Vanderk père et son fils.

VANDERK FILS.

Cela n'empêche pas que le commerce soit considéré comme un état...

M. VANDERK PÈRE.

Quel état, mon fils, que celui d'un homme qui d'un trait de plume se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre ! Son nom, son seing n'a pas besoin comme la monnaie d'un souverain, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte, sa personne a tout fait ; il a signé, cela suffit.

VANDERK FILS.

J'en conviens, mais...

M. VANDERK PÈRE.

Ce n'est pas un temple, ce n'est pas une nation qu'il sert : il les sert toutes et en est servi ; c'est l'homme de l'univers.

VANDERK FILS.

Cela peut-être vrai ; mais enfin en lui-même qu'a-t-il de respectable ?

M. VANDERK PÈRE

De respectable ! Ce qui légitime dans le gentilhomme les droits de la naissance, ce qui fait la base de ses titres, la droiture, l'honneur, la probité.

VANDERK FILS.

Votre conduite mon père...

M. VANDERK PÈRE.

Quelques particuliers audacieux font armer les rois, la guerre s'allume, tout s'embrase, l'Europe est divisée, mais ce négociant anglais, hollandais, russe ou chinois, n'en est pas moins l'ami de mon cœur ; nous sommes sur la superficie de la terre autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce ; voilà mon fils ce que c'est qu'un honnête négociant.

. . . . . .

Eh bien ! ne vous y trompez pas, mesdames et messieurs, il y avait là un grand signe des temps. Cela marque l'époque du triomphe de la bourgeoisie riche et le commencement du règne de l'argent, considéré dans un esprit optimiste. Vous avez du reste peut-être remarqué que ces paroles de Vanderk père ne sont pas sans beauté et que l'âme généreuse du dix-huitième siècle y répond. On n'a peut-être ja-

mais plus heureusement défini ce qu'il peut y avoir de grandeur dans les fonctions sociales de l'homme d'argent. Et enfin, par là, le *philosophe sans le savoir* nous laisse déjà pressentir tout simplement le théâtre d'Emile Augier.

C'est le théâtre dont le fond est la lutte pour l'argent et le rôle funeste ou malfaisant que l'argent peut jouer dans la société ou sur les révolutions, ce théâtre où évoluent au premier plan des hommes de bourse moins innocents, et moins bénisseurs que Vanderk père, mais enfin des hommes d'argent que l'auteur prend au sérieux, qu'il ne nous présente plus comme des grotesques et qui eux-mêmes ont très bien conscience de leur force et qui se rendent très bien compte du rôle qu'ils jouent dans la société et même dans l'univers, des hommes d'argent enfin qui sont quelquefois honnêtes, ou qui le redeviennent à la fin. Bref Vanderk père présage déjà un peu, malgré son innocence, les *Charrier*, les *Fourchambault*, les *Bourgeois* et les *Financiers* d'Emile Augier. Il y a enfin dans le *Philosophe sans le savoir*, un commencement de tiers état, tant raillé par l'ancienne comédie, laquelle était essentiellement réactionnaire.

Le second personnage original du *Philosophe sans le savoir* est le vieil Antoine.

Si l'on excepte Dorine du *Tartuffe* et Nicole du *Bourgeois Gentilhomme* qui sont de bonne filles et dévouées à leurs maîtresses, vous verrez que tous les

valets et servantes de Molière sont des coquins et des coquines, profondément ennemis de leurs maîtres ; que les Scapin, les Mascarille sont, en grande partie, des types de convention et des descendants directs, et parfois trop directs, des valets de la comédie latine et de la comédie italienne.

L'Antoine de Sedaine, n'est pas lui, un type de convention, ni un valet. C'est le vieux caissier fidèle, l'homme de confiance du chef de la maison.

Antoine vit avec son maître sur un pied de familiarité respectueuse qui est très heureusement observée et rendue. Antoine est la probité même et sa probité est scrupuleuse. Le premier avant tous les autres, il démêle les sentiments qu'éprouve sa fille, la petite Victorine, pour le fils de la maison. Alors sans en parler même à son enfant, car lui en parler ce serait lui révéler à elle-même ses sentiments et risquer de les fortifier en elle, il s'inquiète et il veille. Bref, Antoine a toutes les vertus essentielles de son état : la fidélité et le dévouement, mais comme Antoine n'est pas du tout une abstraction, mais un être très vivant, son dévouement a une allure très particulière et très personnelle. Sedaine a fait de lui un ancien matelot, dans la scène IX du 4e acte, M. Vanderk père lui dit :

Avez-vous dit au chirurgien de ne pas s'éloigner ?

ANTOINE

Non.

M. VANDERK

Non !

ANTOINE

Non, non.

M. VANDERK

Pourquoi ?

ANTOINE

Pourquoi ? c'est que monsieur votre fils ne se battra pas.

M. VANDERK

Qu'est-ce que cela veut dire.

ANTOINE

Monsieur, monsieur, un gentilhomme, un militaire, un diable, fût-ce un capitaine de vaisseau du roi, c'est ce qu'on voudra ; mais il ne se battra pas, vous dis-je ; ce ne peut-être qu'un malhonnête homme, un assassin ; il lui a cherché querelle ; il croit le tuer, il ne le tuera pas.

M. VANDERK

Antoine !

ANTOINE

Non, monsieur, il ne le tuera pas, j'y ai regardé... je sais par où il doit venir ; je l'attendrai, je l'attaquerai, il m'attaquera ; je le tuerai, ou il me tuera ; s'il me tue il sera plus embarrassé que moi ; si je le tue, monsieur ; je vous recommande ma fille, au reste je n'ai pas besoin de vous la recommander.

M. VANDERK

Antoine ce que vous dites est inutile, et jamais...

ANTOINE

Vos pistolets, vos pistolets ; vous m'avez vu, vous m'avez vu sur ce vaisseau, il y a longtemps. Qu'importe ? En fait de valeur, il ne faut être qu'homme et avoir des armes.

M. VANDERK

Eh ! mais Antoine ?

ANTOINE

Monsieur, ah ! mon cher maître ! un jeune homme d'une aussi belle espérance ; ma fille me l'avait dit, et l'embarras d'aujourd'hui et la noce et tout ce monde ; à l'instant même..... les clefs du magasin ! je les emportais. (Il remet les clefs sur une table). Ah ! j'en deviendrai fou ! ah ! Dieux !

. . . . . .

Beaucoup de couleur et en même temps, — (ceci est très bien rendu), — Antoine reste avec sa noblesse d'âme naturelle. C'est un homme du peuple par moments, non pas seulement par cet emportement un peu brusque que vous lui connaissez, mais encore par certains de ses jugements. Assurément il ne dirait pas comme le père Poirier à propos de son gendre : « qu'il fasse des excuses ; j'en ferais bien « moi ». Mais Antoine pense un peu à la façon des petites gens ; ainsi il ne comprend pas le duel de

Vanderk fils, du moment que tout le monde juge ce duel absurde. Il le dit un peu plus loin à Vanderk père. « Eh ! ne pouviez-vous accommoder cette « affaire ».

Bref, Antoine est très respectable, très touchant et très vrai. Il est le père de toute la lignée des serviteurs fidèles qu'on a tant vus depuis sur le théâtre ; entre autres du vieux Gaspard de la *Joie fait peur*, et si cette lignée a un peu gâté Antoine, lui, du moins, était tout à fait neuf.

J'arrive, mesdames et messieurs, au troisième personnage nouveau de la pièce, la jeune Victorine.

Ici je vous assure que je ne cherche pas à faire un paradoxe facile. Mais après y avoir réfléchi, je persiste à trouver que dans la comédie classique et même dans Molière, il n'y a pas de jeunes filles ; il n'y a pas de vraies jeunes filles.

Molière a très largement et très profondément esquissé deux types extrêmes : Agnès et Henriette ; celle qui ne sait rien et celle qui sait tout. Et justement parce que ce sont deux types extrêmes, je dis que la jeune fille est absente du théâtre de Molière. Agnès me plaît surtout par ce qu'il y a en elle de verdeur un peu sauvage, mais je ne la prendrais pas pour épouse, ni vous non plus n'est-ce pas, pas plus qu'Henriette. Agnès est trop inquiétante par tout ce qu'il y a en elle d'inconnu. Elle se trouve, il est vrai, dans une situation tout à fait exceptionnelle et par suite sa conduite est tout exceptionnelle.

Ce n'est pas évidemment une vraie jeune fille, une jeune fille élevée normalement, qui se conduit comme Agnès, une ingénue d'un trop fort tempérament, une ingénue trop comprimée. Quant à Henriette, elle a été élevée normalement, dans un milieu ordinaire de la famille ; ses parents, il est vrai, ne s'accordent pas trop bien ; malgré cela il me semble qu'elle n'est pas une vraie jeune fille ; il semble qu'elle a sur les réalités du mariage des idées qui semblent par trop précises, et qu'elle ne s'en cache pas assez et en parle avec trop de tranquillité. La verdeur de ses répliques me suffoque et quand elle demande ironiquement à sa sœur la permission d'imiter leur mère :

Ainsi dans nos desseins l'une à l'autre contraire,
Nous saurons toutes deux imiter notre mère :
Vous du côté de l'âme et des nobles désirs ;
Moi du côté des sens et des grossiers plaisirs.

Et enfin lorsqu'elle ajoute :

Mais vous ne seriez pas ce dont vous vous vantez
Si ma mère n'eût eu que de ces beaux côtés ;
Et bien vous prend, ma sœur, que son noble génie
N'ait pas vaqué toujours à la philosophie.

. . . . . .

Je sais bien tout ce qu'on peut dire : que la bravoure de ses répliques est la marque d'une âme et d'un esprit absolument sains et bien équilibrés ; je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'avoir l'âme saine pour avoir des propos hardis.

Tout cela me semble grossier et évoque malgré soi des images grossières ; ces allusions ne sont pas le fait d'une jeune fille. En réalité Agnès et Henriette sont des cas intéressants ; mais ni l'une ni l'autre n'est la jeune fille. C'est pourquoi j'ose dire qu'elle n'existe pas dans Molière. Je ne parlerai pas des Lucile, des Angélique, qui ne sont pas non plus des jeunes filles, mais des amoureuses sournoises et endolories qui ne songent qu'à soupirer : Clitandre ! et à duper leur père avec la complicité de leurs valets. Où trouverons-nous la vraie jeune fille dans le théâtre du XVIIIe siècle. Il y a bien sans doute, avant Sedaine, des types de jeunes filles, mais ce sont, sauf cette Chloë du *Méchant* de Gresset, les mêmes Angélique et les même Lucile.

Ce qui appartient le plus en propre au XVIIIe siècle, c'est l'ingénue hardie, l'ingénue de Dancourt et de Marmontel : *Fanchette*, la petite fille d'une ignorance frétillante qui a pour but de faire rire le spectateur aimable ; c'est toujours plus ou moins la jeune fille à la *cruche cassée*, ce n'est pas la vraie jeune fille.

Eh bien, mesdames et messieurs, la Victorine du *Philosophe sans le savoir* fait exception. C'est peut-être dans les pièces communes la première pièce en date qui donne cette agréable impression. Elle est délicieuse, et profondément innocente, et pourtant elle n'est pas insignifiante, comme le seront les ingénues bêlantes et sautillantes du théâtre de Scribe et de son école. Non, Victorine vit et elle est parfaite-

ment naturelle. Elle a seize à dix-sept ans, elle a été élevée avec le fils de la maison ; elle l'aime de tout son cœur, comme l'aime Vanderk père, comme l'aime madame Vanderk : elle est, comme Antoine lui-même, dévouée à la famille et à la maison : « Eh ! mon papa ! après vous, qui voulez-vous donc que j'aime le plus? Comment, c'est le fils de la maison, feu ma mère l'a nourri, c'est mon frère de lait, c'est le frère de ma jeune maîtresse, et vous-même l'aimez bien. »

Et en effet tout ce qu'elle fait, tout ce qu'elle éprouve, elle le ferait et l'éprouverait encore pour son grand frère de lait, quand bien même elle n'aurait qu'une amitié innocente et un peu déférente. Seulement, grâce à l'art de Sedaine, nous sentons qu'il y a autre chose, quoique nulle part cela soit dit expressément.

Victorine est un des plus délicieux types, qui soit au théâtre, de l'amour innocent qui s'ignore, mais qui s'ignore réellement, qui n'y met pas de sournoiserie. — Elle a bien une sorte de mélancolie à la façon des grandes demoiselles, mais avant tout elle a la franchise, la vivacité et l'étourderie d'un gamin, et justement parce qu'elle ignore ce qu'elle éprouve elle ne songe pas du tout à le dissimuler ; c'est pour cela qu'elle est si naturelle, si aimable. On voit à chaque instant comme elle s'intéresse à tout, comme elle est active, comme elle *est toujours sur les talons des gc s*, ainsi que le lui reproche son père. Sedaine a donc maintenu Victorine dans cet état,

qui est très vrai, parce que c'est un état fugitif, et c'est dans cette incertitude gracieuse que cette figure est absolument originale et distinguée.

Ainsi nous avons, ce qui est extraordinaire et même unique au théâtre, une jeune fille sympathique et qui ne se marie pas au dénouement.

*
* *

Vous voyez donc, mesdames et messieurs, tout ce que Sedaine a trouvé de nouveau ; ce qu'ont cherché autour de lui les La Chaussée, Diderot, dans son *Fils naturel*, et ce que cherchera plus tard Beaumarchais dans son *Eugénie*, c'est-à-dire la vie et la vérité dans l'observation sympathique des mœurs bourgeoises ; en d'autres termes, ce qui formera quatre-vingts ans plus tard un élément considérable de la comédie moderne et en particulier du théâtre d'Augier. Comment l'a-t-il découvert ? Comme par hasard.

Il n'était nullement théoricien ; il a fait toute sa vie des opéras comiques qui le préparaient peu à être un novateur au thèâtre.

Il n'a affiché aucun pédantisme littéraire ; il a écrit seulement un beau jour le *Philosophe sans le savoir*, parce que l'idée lui en est venue banalement. Il n'y a pas mis de malice, il s'est contenté de considérer la vie dans un esprit de simplicité et de vérité. Voilà pourquoi il s'est trouvé avoir fait une œuvre,

sinon de premier rang, du moins vraiment originale. Le hasard qui l'a favorisé doit donc nous inspirer cette exhortation à être simple et sincère : *Cherchez donc la vérité, et le rôle vous sera donné par surcroît.* Ce qui a été donné par surcroît au bon Sedaine c'est d'avoir fait une œuvre originale et durable. Comme Sedaine était un brave homme, il a été donné à l'auteur du *Philosophe sans le savoir* d'être un *novateur sans le savoir.*

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. MAURICE BARRÈS

LE JEUDI 18 DÉCEMBRE 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

TARTUFE

DE

MOLIÈRE

TARTUFE

ET

L'ESPRIT JÉSUITE EN LITTÉRATURE

MESDAMES ET MESSIEURS,

Si vous le permettez, je vais vous parler de l'*esprit jésuite* à propos du *Tartufe*, de l'*esprit jésuite* en littérature, cela va sans dire. La transition entre les deux sujets n'est peut être pas tout à fait évidente ; aussi voudrais-je vous indiquer les raisons qui m'ont poussé à vous entretenir de cet *esprit jésuite*. Des esprits fort distingués, des conférenciers ici-même, des chroniqueurs dans des journaux que vous lisez assurément, ont déjà beaucoup parlé du *Tartufe*. Ils en ont parlé avec une telle érudition que je ne puis, comme vous l'avez fait, que les applaudir. Ce qu'ils nous ont dit semble se résumer à ceci : c'est que dans *Tartufe*, Molière avait voulu nous représenter un janséniste disent les uns, un jésuite disent les autres. Pour conclure M. Brunetière nous a affirmé que l'intention de Molière était de défendre la

nature, l'esprit naturel contre toutes les combinaisons philosophiques et peut être même religieuses. Cette idée de M. Brunetière qui, tout au début, semblait être un paradoxe, est développée de telle façon, qu'elle devient en quelque sorte une vérité évidente. Là-dessus il ne me semble pas qu'il y ait à revenir. Mais à côté de ces critiques très distingués qui nous disent ce qu'a voulu faire Molière, il reste une autre question à savoir ce que pense du *Tartufe* le public lui-même, et bien le grand public populaire, celui que vous n'êtes pas, qui confond volontiers l'idée de *Tartufe* avec l'idée de jésuite, si bien que le mot de Tartufe et le mot jésuite sont devenus synonimes. Et bien il y a lieu de préciser la question et de voir ce que veut dire cet *esprit jésuite*. C'est en cela que se justifie cette digression sur *Tartufe*, et je vous prie de l'écouter avec les sentiments que j'apporte, c'est-à-dire sans autre parti pris qu'un parti pris littéraire.

La source de l'*esprit jésuite* est dans Ignace de Loyola, et je dis Ignace de Loyola et non pas saint Ignace. Une personne à bien voulu m'écrire un mot, il y a peu de jours, pour me demander de nommer tout au moins une fois dans ma conférence Ignace de Loyola avec le titre de saint. En vérité c'est bien méconnaître le caractère que je puis apporter ici. Et si précisément j'ai l'intention de dire Ignace de Loyola, c'est pour éviter tout malentendu. Par conséquent mon but, dans cette conférence, est d'apporter des opinions sur l'homme et nullement sur celui dont on révère les vertus et dont on parle dans

tout autres endroits que dans un théâtre. Je dirai donc Ignace de Loyola ; j'oublierai pour un instant qu'Ignace de Loyola, pour un certain public, est un homme doué de vertus tout à fait exceptionnelles, un modèle en un mot. Je pense simplement que près d'ici dans une chapelle aussi, Ignace de Loyola est révéré et qu'on le prend alors non plus comme un homme de vertu, mais pour ce qu'il est : un type caractérisant admirablement une époque. C'est en cela qu'il peut nous intéresser. Et à un troisième point de vue qui nous est particulier, Ignace de Loyola est un maître, parce que pour assouplir les âmes, pour les dominer, il a usé de toutes les ressources de psychologie, d'analyse, de connaissance des caractères. Pourquoi avait-il besoin de cette profonde connaissance des caractères et qu'elle était la situation des esprits à l'époque où il a paru. La Renaissance venait de modifier singulièrement la face du monde. Les industries, les arts, les lettres avaient pris un tel développement qu'il s'était fait un écart entre la religion telle que la comprenait le Moyen Age, avec ses grandes combinaisons métaphysiques et la religion qui allait devenir plus vivante, plus ouverte à toutes les idées souriantes que venait de répandre dans le monde la Renaissance en Allemagne et chez les peuples germaniques. Le fait d'avoir mis plus de concordance entre les pratiques religieuses a été appelé un schisme ; mais chez les peuples latins c'est surtout le grand génie de Loyola qui a compris exactement quels étaient les besoins de sa race, et comment, sans rompre avec

l'Eglise, il fallait apporter des éléments nouveaux pour vivre d'accord avec les modifications de l'esprit public. Çà été la grande œuvre de Loyola. C'est en cela qu'il semble s'être confondu avec l'idée catholique de telle façon que s'il a supporté tant d'assauts, que si la grande œuvre qu'il a fondée a été attaquée si fortement, c'est parce que, étant devenu le plus ferme rempart de l'église, il a dû supporter tout le poids de la lutte. Il dût lutter en effet contre les efforts de l'église et en même temps contre les tentatives séparatistes qui venait d'Allemagne.

C'était un Espagnol sans grande culture, capable des œuvres les plus diverses, tour à tour soldat, diplomate, ascète, grand psychologue. Il est intéressant de voir sa biographie, et je n'en sais pas qui soit plus passionnante. Nous avons un portrait de Loyola jeune ; c'est une figure d'espagnol très élégante, très jeune, fortement accentuée. C'était un page plein de grâce, capable de bien des actions qui embarassent ses biographes ; et ils ont bien tort de s'en embarrasser, car il a largement réparé, dans la suite, les fautes de sa jeunesse. Blessé au siège de Palerme, il s'engoua des livres de chevalerie, dont la lecture devint sa passion. Mais bientôt on lui donna l'*Evangile et la Vie des Saints* ; il en fut fortement émotionné. Il résolut alors de renoncer au monde et de se donner à la délivrance de Jérusalem. Il inquiéta légérement ses professeurs, car il s'occupait beaucoup de littérature, ce qui choquait singulièrement les théologiens d'alors. Son but fut de

comprendre les caractères des hommes, et, les ayant compris, de chercher à avoir de l'influence sur eux. Pour cela il inventa une sorte de mécanique capable de manier les âmes, mécanique qui a donné les résultats les plus merveilleux qu'il ait été permis de voir depuis que le monde existe.

La méthode de Loyola est contenue dans un petit volume d'aspect aride mais d'un profond intérêt.

Avec cette méthode, l'homme le plus étourdi par les préocupations mondaines devient une façon de saint.

C'est là une période qu'il serait intéressant d'étudier, mais ce n'est point l'objet de notre conférence, nous avons à parler de l'*esprit jésuite*.

Le procédé consiste à donner une forme matérielle aux idées abstraites, de telle façon que l'esprit trop simple pour être assez touché par ces idées, arrive par la forme tangible, pour ainsi dire, qui leur est donnée, à en être très impressionné. Il y a des exemples bien connus, je ne vous en citerai qu'un. Ainsi au lieu de nous dire : il est dangereux de commettre le péché, Loyola nous montre deux armées, l'une commandée par le Christ, l'autre commandée par le diable. L'une a un équipement très primitif, l'autre est une véritable glorification ; c'est l'armée où tous les soldats sont merveilleusement équipés. A cette époque où le sentiment militaire était plus développé qu'aujourd'hui, chacun disait qu'il fallait faire partie de ce régiment modèle ; ce n'était pas assez pour faire entrer les âmes dans la voie du Christ, ou même dans la *voie du bien*. Il

fallait fonder un ordre et assurer le développement de cet ordre. Ce fut l'objet de la persévérance avec laquelle Loyola a fondé cette institution qui est considérée comme une merveille de compréhension et de ménagement de tous les pouvoirs. Vous savez ce que dans le monde on entend par ménager les pouvoirs habilement : c'est de prendre pied sur eux sans les faire trop crier.

Pour bien connaître Loyola, qui est un esprit si séduisant, il faudrait faire des pélerinages. C'est toujours la seule méthode pour s'imprégner réellement de l'esprit et de l'âme des grands hommes. Un des meilleurs pèlerinages à faire serait de se rendre à Madras, petite ville située sur la route de Saragosse à Salente. On y voit des ruines, de vieux remparts; ces ruines nous touchent vivement; nous songeons que c'est sur ses remparts que Loyola allait méditer le soir.

Il faut dire aussi qu'on a élevé des basiliques à tous les endroits qui rappellent un fait un peu considérable de la vie de ce grand homme.

C'est à Madras qu'il a accompli la plus grande partie de ses miracles.

Car cette vie, qui est toute de dureté, semble avoir eu des instants de véritable bonté, ce qui prouve que Loyola était réellement un littérateur et nullement un simple fondateur d'ordre.

Un jour il nous a été raconté que son premier miracle avait été de tirer d'un puits une poule qui s'y noyait.

L'anecdote est donnée dans le recueil de ses mira-

cles. C'est alors qu'il écrivit les deux traités admirables dont je viens de parler et qui donnent les deux premiers traits de *l'esprit jésuite*, à savoir : une prodigieuse faculté de manier les âmes que possédait Ignace de Loyola à un tel degré que peut-être personne dans l'ordre n'a pu l'atteindre dans ses conceptions, et ensuite une extraordinaire faculté d'analyse.

Ces deux facultés existent encore, mais comme il arrive fatalement, elles se sont légèrement gâtées ; elles ont prêté à la critique et sont devenues ce qu'on appelle la *casuistique*. Vous savez quelle réprobation extrêmement violente soulève ce mot *casuistique* et ont soulevé les *casuistes*. On a dit, avec raison, que la *casuistique*, c'est tout simplement la discussion telle que nous la conçevons, ou autrement dit, le ton de la conversation qui est la *casuistique*. Elle consiste, étant donné un cas, à considérer qu'elle est la solution la meilleure à en donner soit au point de vue moral, soit au point de vue des intérêts.

Dans la pièce de *Tartufe*, par exemple, un *cas de casuistique* est soulevé, c'est celui que fait naître Elmire quand, ayant été pressée d'assez près par *Tartufe* elle pense qu'elle ne doit pas en parler à son mari.

C'est le *cas de casuistique* du : *doit-on le dire*. Un professeur de philosophie montrerait que ce serait un excellent sujet de conférence que de traiter à propos du *Tartufe* le : *doit-on le dire*.

Dans le cas d'Elmire doit-elle se plaindre des instances de *Tartufe ?* ou doit-elle, comme c'était

son intention, garder absolument pour elle ce secret? . . . . . .

La préoccupation de *l'esprit jésuite* c'est de trouver entre deux devoirs qui semblent s'imposer d'égale façon, celui auquel il faut obéir, tandis que trop souvent dans la *casuistique des salons*, on se préoccupe de trouver, étant donné un devoir et un plaisir, un biais pour ne pas manquer par trop au devoir et pour jouir cependant du plaisir. C'est cette dernière forme d'analyse qu'ont traité et qu'ont repris le plus souvent nos fondateurs modernes.

Le roman et le théâtre contemporains vivent tous de casuistique, si nous parlons théologie, d'idées d'analyse, si nous parlons selon le ton moderne.

L'*analyse*, voilà donc un des traits de l'*esprit jésuite ;* il le pousse extrêmement loin et il l'a répandu à ce point dans le monde que tous les divertissements du théâtre et d'imagination, c'est-à-dire les romans, en sont pour ainsi dire imprégnés.

Je dois peut-être vous paraître, Mesdames et Messieurs, un peu trop absolu, mais c'est là une chose qu'il faut pardonner à un conférencier, et vous m'avouerez bien que je n'exagère rien quand je dis que cette faculté de se plaire dans l'analyse est commune à l'*esprit jésuite* et à nos auteurs modernes.

Mais nous lui devons une qualité littéraire qui est peut-être plus intéressante parce qu'elle est plus rare que la qualité d'analyse. Nous devons à l'*esprit jésuite* une certaine compréhension qu'on a vu se glisser avec eux pendant les deux derniers siècles.

Nous devons à l'*esprit jésuite* d'avoir mêlé la piété d'amour à l'amour de piété. On a beaucoup reproché cela aux jésuites. On a dit qu'ils humanisaient l'amour et la religion.

Il est certain que la comparaison est assez juste. C'est exactement ce qu'est à côté d'une cathédrale gothique une chapelle de jésuites moderne. Il est certain que la religion jésuite est infiniment plus à notre portée, plus dans le ton de notre conversation et plus dans nos facilités que les grandes cathédrales gothiques qui sont faites pour les masses, pour le grand public, mais qui se prêtent mal aux petites satisfactions des salons, vu qu'il y fait fort sombre.

Mais ce sont là les petits côtés de la question. On peut y joindre cependant que nous devons aux écrivains romantiques d'avoir eu le plus profond mépris pour l'art jésuite et pour une foule d'*esprits jésuites*. J'ajouterai aussi qu'on a dit beaucoup trop de mal de l'architecture jésuite en tant qu'architecture religieuse. Pour ma part je dirai que je la trouve trop brillante, mais telle qu'elle est, elle a des qualités si réelles que dans les églises en vogue, on copie d'une façon absolue la grande église de Jésus de Rome qui a été construite par Vignale. Il faudrait se transporter dans Rome pour bien se rendre compte de la grande puissance de l'atmosphère que créent de pareilles églises.

Il faudrait y voir la dévotion qui a été instituée dans l'art, une certaine façon d'alanguissement qui a été prêté aux saints et aux saintes, une façon de les rapprocher de ce que nous aimons dans le monde,

et qui fait que des êtres ayant leur place au paradis nous deviennent plus familiers. Il y a entre autres une statue de sainte Thérèse de Bernardi qui se trouve à Rome dans une église de Notre-Dame-des-Victoires — il n'y a vraiment que la dévotion jésuite pour mêler à la piété tant de tendresse humaine et pour montrer qu'une certaine façon d'amour ne doit pas être repoussée et qu'on doit beaucoup aimer et beaucoup chérir.

Dans cette atmosphère de dévotion jésuite, nous avons vu se développer un certain nombre de natures extrêmement fines et qui ont même retrouvé quelque chose de la délicatesse dont nous avions perdu le souvenir. Nous avons l'histoire d'une jeune fille, *Eugénie de Garan ;* c'est un livre que tout le monde a lu. C'est une jeune fille qui n'est jamais allé à Rome ; qui n'a pas connu, par conséquent, le milieu d'art jésuite dont nous parlons, mais il semble qu'il soit allé la chercher jusque chez elle.

Elle a fait son éducation sous la direction d'un père de cet ordre ; ce sont leurs livres de dévotion qui ont été ses livres familiers. Nous leur devons ces âmes si fines, si délicates qu'il serait bien regrettable qu'il n'y eût pas des âmes de cette nature.

Nous avons un roman de M. de Goncourt qui est aussi une analyse très intéressante de cette impression très forte du milieu jésuite dans Rome sur l'âme d'une femme, qui pourrait tout-à-fait être faite de tendresse pour des choses d'un ordre plus tranquille et qui fait d'elle une créature extrêmement moderne, dont on n'avait aucune idée précédemment.

Nous avons aussi les *Récits d'un soir* de M. de Cravène qui ne sont pas une fiction, mais un recueil de lettres, un journal où nous assistons au mariage et aux premières années d'union d'une jeune femme qui ne tarde pas à perdre son mari. Son amour s'est développé pendant les deux premières années de son mariage. Nous voyons son âme s'ouvrir aux idées audacieuses qu'offrent ces immenses collèges de jésuites d'une beauté incomparable, bien faite pour influer sur la vie plus que ne le pourrait faire les cathédrales gothiques. Car ces frises tant célébrées par Victor Hugo, on les aime quand on fait de la littérature. Mais en réalité, l'endroit où les dames vont, ce n'est jamais dans les vieilles églises, c'est toujours dans les petites chapelles étroites, et ce sont celles-là qui marquent le plus dans leur vie. Les frères jésuites ont porté cet esprit dans une quantité de volumes qui sont comparables à des volumes de Bourget, tels que les sermons du père Mermillod, qui sont des merveilles d'analyses féminines extrêmement délicates, où l'on sent la préoccupation de ne jamais blesser les fidèles distingués qui l'écoutent.

C'est ce qui a fait la force de l'ordre de Jésus et son intérêt littéraire.

C'est qu'il se conforme aux besoins intellectuels et moraux de ceux auxquels il s'adresse.

Mais le dernier mot de cet ordre sur lequel j'ai déjà insisté, et qui est de mêler à la piété les choses de l'amour, nous a été fourni par un roman de Ste-Beuve, par *Volupté*, qui est un livre infiniment réel,

ni amoureux, ni religieux. De sorte qu'on ne sait pas si c'est une oraison ou une déclaration.

C'est ce que Molière a indiqué dans *Tartufe ;* c'est la scène où Tartufe est aux pieds d'Elmire et que vous connaissez infiniment mieux que moi. Je ne me doutais pas en la relisant qu'avant Ste-Beuve et quelques-uns de nos écrivains modernes, on eût employé ces façons qui cependant sont tout entières renfermées dans cette scène où Tartufe se déclare :

Et je n'ai pu vous voir, parfaite créature,
Sans admirer en vous l'auteur de la nature.

. . . . . .

Mais il faudrait vous lire toute la tirade. Je suis convaincu que vous savez parfaitement à quelle scène je fais allusion, c'est celle où Tartufe exprime tout au long que l'amour qui nous attache aux beautés du ciel n'exclut pas le goût des beautés temporelles. Il mêle le nom de Dieu à des déclarations toutes personnelles, de telle façon qu'il arrive à presser Elmire et qu'il faut la vertu particulière de cette jeune femme pour lui échapper. On a remarqué que le roman même de *Volupté*, que cette façon de tendresse, si elle est infiniment élégante, n'a pas les mêmes résultats que le genre Don Juanesque. Le roman de *Volupté* finit de la même façon que *Tartufe*.

Dans le roman de *Volupté*, l'héroïne a aussi un mari à qui elle ne voudrait pas être infidèle.

Tout cela prouve que c'est une littérature char-

mante, que les dames aiment beaucoup une littérature charmante et que par suite nous devons faire grand cas de l'*esprit jésuite*, car nous voyons qu'il a été accueilli avec grande faveur par celles à qui les écrivains veulent le plus plaire, c'est-à-dire aux lectrices.

Molière a indiqué les deux ou trois traits principaux dont je viens de vous parler, c'est-à-dire le goût de dominer, la faculté d'analyse, et en même temps une compréhension particulière de l'amour. Il a fait de son *Tartufe* un analyste de premier ordre, car il n'y a pas de roman d'analyse où l'on trouve, pour nous prouver la valeur d'un analyste, un homme qui réussit à s'implanter dans une famille, à se faire promettre la fille de la maison en mariage, à séduire à peu près la femme et à se faire donner tous les biens.

Ceci est le dernier terme de l'analyse ou le dernier mode de la compréhension des caractères. D'autre part, la scène que nous venons d'indiquer tout à l'heure entre Elmire et Tartufe, nous prouve que Molière a eu cette notion de l'amour particulière qui a été créée par les jésuites.

Il l'a montrée d'une façon tellement vraie que cette tirade me paraît suffisante pour vous faire comprendre la marche de la *psychologie* sous l'étiquette : *amour pieux, amour dévot, amour dans le monde.*

Mais quelque chose a manqué à Molière, et quelque chose de considérable.

Molière n'a aucun goût pour *Tartufe*, mais il a traité son sujet avec son génie qui va non seulement

jusqu'à nous faire aimer ses œuvres les plus parfaites, mais encore le moindre de ses autographes. Molière est une façon de Dieu, et ce n'est certainement pas dans cette occasion que nous pourrons douter de son mérite incomparable. Molière a donc fait le caractère le plus satisfaisant de *l'esprit jésuite*, mais il lui a manqué de l'aimer. Molière n'arrive pas, pour ma part, à me sastisfaire dans sa peinture de *Tartufe* parce que réellement il déteste trop son héros. C'est moins une peinture qu'un pamphlet.

Tartufe s'est tellement imposé par l'intérêt de son caractère à Molière que tout d'abord Molière a bien été forcé d'en parler en termes satisfaisants, et, dans les premières scènes, c'est un homme plutôt charmant. La meilleure preuve qu'il l'était, c'est que Elmire ne l'a pas congédié au début. Mais Molière n'a pas pu cacher ses sentiments de haine vive pour *Tartufe* et de là cette fin de la pièce qui est un réel pamphlet, car on ne comprend pas pourquoi Molière fait commettre à *Tartufe* des actes qui nécessitent l'intervention de l'huissier et du commissaire de police.

Il y a là des circontances qui ne sont plus particulières au caractère jésuite, mais une pièce spéciale qui est un témoignage intéressant des sentiments de Molière à l'égard de *l'esprit jésuite,* et qui n'est pas une peinture de *l'esprit jésuite*, mais bien plutôt une anecdote.

Ce que Molière a établi d'une façon évidente et nette c'est que *l'esprit jésuite* est fait du désir de dominer les hommes, du goût et du sentiment

de l'analyse et d'une certaine conception de l'amour.

Pourquoi Molière déteste-t-il de cette façon *l'esprit jésuite* ? Et bien M. Brunetière nous l'a dit et je crois qu'il a raison.

Molière détestait *Tartufe* et du même coup *l'esprit jésuite* parce qu'il trouvait que c'étaient là des liens qui pouvaient nuire au développement de la *spontanéité de la nature* et du *naturel*.

Molière aurait fait une sorte de philosophie de la nature. Suivre ses sens, ne pas être maîtrisé par l'artificiel, par des liens factices. C'est là une raison, c'est là une philosophie si on veut, mais c'est avant tout une question de caractère et de tempérament.

Néanmoins ce qui est rebutant, c'est de penser que c'est Dorine qui est chargée d'exposer cette philosophie. Elle le fait par des traits si amusants que je me résouds très difficilement à en dire du mal.

Je pourrais vous montrer ce rôle de Dorine sous toutes ses faces, mais je n'ai que des souvenirs un peu vagues ; ce qu'il y a de certain c'est que je ne puis voir, sans protester une aussi grande conception que *l'esprit jésuite*, qui a existé à toutes les époques, qui a pris différents noms, être aussi malmenée par une simple servante,

Je ne saurais admettre qu'on lui fasse dire son fait par une Dorine et que *Tartufe* puisse se conduire d'une façon aussi inconcevable, car cela ne ressort pas suffisamment de son caractère.

Molière n'en fait plus un homme dévot du mo-

ment qu'il le met si fort en contravention avec le commissaire de police.

Seulement le fait de Molière de faire river son clou à l'*esprit jésuite* par Dorine, de lui faire défendre la *philosophie de la nature* me rappelle le reproche que M. Renan, dans je ne sais plus lequel de ses ouvrages, exprime en disant : qu'il est dur de penser qu'un enfant de huit ans peut arriver spontanément à des résultats identiques à ceux auquels arrivent les philosophes sur les grandes connaissances telles que : *l'immortalité de l'âme, les degrés de réalité des religions.* Il est tout-à-fait fâcheux, effectivement, que certaines idées élevées soient défendues par des esprits tels qu'on ne voit pas par quels moyens ils sont parvenus à les avoir et à partager les opinions de M. Renan sur les grands problèmes philosophiques. Voilà qui est outrageux pour les idées. C'est le cas où nous nous trouvons pour l'*esprit jésuite* quand nous le voyons malmener par Dorine, c'est le cas où l'on se trouve souvent, quoique malgré tout on soit de l'avis de tout le monde.

Il est donc bon de trouver à *Tartufe* deux ou trois qualités puisque chacun s'obstine à ne lui voir que des défauts. Et c'est là un réel besoin qu'éprouvent tous ceux qui ne goûtent que médiocrement cette philosophie de la nature, quand ils le voient ainsi accabler.

Comment ne défendrait-on pas cet *esprit jésuite* qui est arrivé à créer quelque chose, qui est presque aussi fort que la nature, qui a fondé dans l'empire de la nature une sorte d'empire.

Il est donc intéressant de suivre la *loi de la nature.* Ainsi l'on est forcé d'admirer l'*esprit jésuite* quand on voit ce qu'il a créé et ce qui lui a survécu. On admire aussi cette grande énergie physique de Loyola, cet homme qui dévoré par les fièvres quittait tous les matins le collège Sainte-Barbe, montait à Montmartre où il passait la journée à s'entretenir avec des amis de la grande œuvre qu'il allait fonder. Il songeait déjà à conquérir le monde, car il ne s'agissait de rien moins dans leur esprit que de conquérir le monde.

Il avait le droit de se faire de grandes illusions lorsqu'il commença son immense pèlerinage qui a tant occupé les esprits pendant trois siècles.

Il est donc assez injuste de charger les jésuites de l'épithète de *Tartufe* et de toutes les infamies que commet le héros de Molière. C'est le sentiment qu'on conserve, non pas seulement quand il s'agit de littérature, car je n'ai vraiment parlé que de littérature, mais quand on se trouve ailleurs. Quoique partageant les idées de ceux qui n'aiment pas *Tartufe*, et quoique étant absolument de ceux qui applaudissent à la comédie de Molière, dans tous ses détails, il arrive qu'en voyant certaines idées justes et bonnes, soutenues de certaine façon par des gens médiocres, on se surprend à montrer trop de sympathie pour ce qu'on doit, en tout cas, déclarer infiniment intéressant, je veux parler de l'*esprit jésuite*.

CONFÉRENCE

FAITE AU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

PAR

M. RENÉ DOUMIC

LE JEUDI 26 DÉCEMBRE 1890, AVANT LA REPRÉSENTATION

DU

BARBIER DE SÉVILLE

DE

BEAUMARCHAIS

LE BARBIER DE SÉVILLE

MESDAMES ET MESSSIEURS,

L'affiche de l'Odéon réunit les deux noms de Beaumarchais et de Scribe. Ce rapprochement n'est pas purement accidentel et factice, bien au contraire. Beaumarchais et Scribe sont deux auteurs dramatiques de même famille, si ce ne sont pas tout à fait deux esprits de même ordre. Tous deux se sont faits du théâtre une conception analogue, tous deux ont exercé leur influence dans le même sens, et c'est justement aujourd'hui contre cette influence qu'on proteste de tous côtés. Beaumarchais et Scribe ont apporté au théâtre certaines ressources dont on voudrait aujourd'hui les déposséder.

Il se fait contre leur système, contre celui surtout poussé par Scribe jusqu'à ses dernières limites, une réaction violente, exagérée, injuste, comme toutes

les réactions. Peut-être y a-t-il intérêt pour nous à rechercher quelle est cette conception que Scribe après Beaumarchais, s'est faite du théâtre, ce qu'elle pouvait contenir de juste, et cela dans ce temps où auteurs et critiques, ceux qui veulent réformer le théâtre par leurs théories et ceux enfin qui prétendent l'illustrer par leur système, semblent d'accord pour lui imprimer une direction, dont le dernier résultat serait la ruine elle-même du théâtre.

Qu'est-ce que Beaumarchais a apporté de nouveau en mettant à la scène le *Barbier de Séville?* Une comparaison vous le fera comprendre clairement.

Vous le savez, Mesdames et Messieurs, le *Barbier de Séville* en son fond est la même pièce que l'*Ecole des Femmes*. Des deux côtés c'est une jeune pupille qu'un vieux tuteur a élevé et qu'il garde en vue de l'épouser et qui se fait enlever, sans opposer trop de résistance, par un jeune homme, à la barbe du vieux. Des deux côtés par conséquent même sujet et cependant rien de plus dissemblable que ces deux pièces, parce que les auteurs ont fait porter leurs efforts sur des points différents. Molière laisse de côté, néglige tout ce qui est la partie d'intrigue ; le ressort de l'action est d'une simplicité enfantine. C'est un quiproquo. Horace ne sait pas qu'Arnolphe s'appelle aussi Mr de la Souche, en sorte qu'en toute candeur d'âme il vient exposer à Arnolphe lui-même chacun des tours qu'il vient de jouer ou qu'il va jouer à Mr de la Souche. Les acteurs dialoguent sur une place, devant une maison, dans un lieu quelconque

Mais dans cette pièce si faiblement intriguée, Molière a su mettre des personnages vivants, comme cet Arnolphe qui n'est pas seulement un type de comédie, un ridicule grimaçant, mais qui est un homme de chair et de sang, capable de verser de véritables larmes et de crier et de hurler sous l'impression d'une douleur la plus absurde et la plus sincère. Molière y a mis une psychologie d'une pénétration singulière en montrant, par exemple, dans le rôle d'Agnès, tout ce qui peut tenir à la fois d'innocence et de méchanceté dans le cœur d'une petite fille. Il y a à examiner une théorie qui a aujourd'hui encore ses partisans, et qui consiste à savoir si, pour s'assurer qu'une femme sera honnête il ne serait pas bon d'abord de la rendre idiote. Il a examiné la question, jamais résolue, de l'éducation des filles. Il y a mis enfin tant de pensées, des aperçus qui vont si loin, que les critiques se battent pour savoir qu'elle est la portée véritable de l'œuvre de Molière. Or, vous le savez, pour une œuvre d'art c'est bon signe déjà quand les commentateurs ne s'entendent pas, mais c'est un signe infaillible quand ils disputent, se querellent et se fâchent.

Le *Barbier de Séville* ne soulève aucune discussion de ce genre. Beaumarchais ne se soucie pas d'examiner aucune de ses graves questions et cela comme beaucoup de ses contemporains.

Si nous prenons les caractères de cette pièce, nous verrons qu'ils sont extrêmement superficiels. Comparés à un Arnolphe, à une Agnès, un Almaviva, une Rosine, un Bartholo sont de simples esquisses ; ce

sont des personnages d'une physionomie très pâle et tout à fait quelconque. Figaro lui-même n'est qu'un fantoche, et quant à Bazile c'est une silhouette, une caricature. Qu'est-ce donc qui fait que le *Barbier de Séville* est une des pièces qu'on a aujourd'hui encore le plus de plaisir à entendre, à revoir. Serait-ce les allusions politiques? Or, il y a chance pour que des allusions politiques qui portaient contre l'état de la France en 1775 ne porte plus contre l'état de la France au lendemain du centenaire. Donc des épigrammes qui ont cent vingt-cinq ans de date ont le droit d'être défraîchies.

Ce qui plaît aujourd'hui dans le *Barbier de Séville* c'est le mouvement, la verve, la gaîté et je ne sais quoi de rapide, d'enfiévré ; d'endiablé, ce qui fait que Beaumarchais est le premier des brûleurs de planches.

En effet, il renforce tout ce que Molière avait laissé de côté. Avec lui, l'intérêt se déplace, il ne s'agit plus de voir des caractères se dessiner, il s'agit de savoir comment un jeune homme pénétrera dans une maison très bien gardée, et comment il dépistera la surveillance la plus soupçonneuse, la plus vigilante du geôlier. C'est un siège en règle avec toutes les alternaltives, les traverses : surprises, précautions inutiles, stratégiquement déjouées, avec escalade et succès final. Almaviva et Figaro appliquent toutes les règles classiques de la stratégie. Almaviva s'affuble d'un faux nom, d'un manteau couleur de muraille. Une première fois, il s'introduit sous le déguisement d'un soldat, mais c'est un coup manqué,

Bartholo est exempt de loger les gens de guerre. La seconde fois, il s'introduit comme délégué de Bazile malade, de Bazile qui survient au moment où on l'attend le moins.

J'abrège. Nous sommes au dernier acte. En dépit de Bartholo qui veille, en dépit de l'orage qui gronde, en dépit des éléments et des hommes, Almaviva s'est introduit auprès de Rosine. Or, voici que Rosine par un accident imprévu, refuse de le suivre. L'affaire va manquer, c'est ainsi que Beaumarchais accumule, entasse à plaisir les obstacles, les fait renaître, comme un équilibriste sûr et fier de ses reins et qui met justement sa coquetterie à jouer avec les difficultés. Voici encore une sorte de faits que Molière a entiérement négligés. Ce sont ceux qui viennent de l'agencement, de l'habile disposition des acteurs, de façon qu'ils forment un tableau ou séduisant ou comique. Rappelez-vous au dernier acte le groupe amusant que forment Bartholo avec ses domestiques : Léveillé qui baille à s'en décrocher la machoire et Lajeunesse qui éternue jusqu'à épuisement de forces. Rappelez-vous surtout la fameuse scène de Bazile tombant comme des nues au milieu de tant de personnes, parmi lesquelles il y en a une sans doute que l'on veut tromper, mais il se trouve que tout le monde est dans la confidence, en sorte que Bazile recule ahuri, abassourdi. Il pense que tout éveillé il dort et il s'en va se coucher. De pareilles scènes n'auraient pas besoin de paroles. Ainsi que dans une pantomime, elles plairaient par le dessin. Oui, ce sont là de véritables tableaux qui

n'ont pas besoin de légende, à tous les tableaux il faut un cadre, le cadre est charmant. C'est une rue de Séville, une fenêtre grillée, un balcon vers lequel va monter le comte Almaviva, enfin les costumes. Beaumarchais pour ses costumes donne des indications aussi détaillées presque que Victor Hugo lui-même, et de fait, on ne conçoit guère Figaro sans résille et Bazile sans le grand chapeau qui a pris son nom, et enfin les accessoires. Les accessoires dans le *Barbier de Séville* jouent de véritables rôles d'acteurs. Il y a une lettre qui doit tomber du balcon et qui est destinée à ne pas rester à terre, il y en a deux autres qui doivent produire des incidents différents, il y a de grands manteaux, puis des jalousies, et si l'on oublie un de ces accessoires, la pièce est arrêtée net, comme si un des acteurs venait à manquer son entrée. L'emploi de l'intrigue, des décors, des costumes, des accessoires qui deviennent importants et indispensables, voilà ce que Beaumarchais apporte de nouveau au théâtre, voilà ce qui fait, en grande partie, le succès du *Barbier de Séville*. N'était-ce pas naturel qu'on en vint à penser qu'on pourrait réduire tout l'art du théâtre à l'emploi de ces moyens; c'est précisément ce qu'à fait avec succès Eugène Scribe.

Il est de règle aujourd'hui de parler de Scribe avec un souverain mépris, avec un dédain transcendant. On lui fait payer cher sa popularité de jadis. On ne se contente pas de lui refuser toute espèce de talents, l'invention, l'imagination : on rejette encore sur lui toutes les défaillances du théâtre contempo-

rain. Ce serait Scribe qui aurait stérilisé l'art dramatique, apparemment très florissant avant lui; c'est lui qui aurait condamné à l'impuissance des générations d'auteurs dramatiques. Si chaque théâtre de Paris ne nous donne pas chaque année un chef d'œuvre pour le moins c'est la faute de Scribe. Si la formule des vieux auteurs nous semble aujourd'hui un peu insuffisante, et si ceux qu'on appelle les jeunes ont un peu moins de talent que de présomption, ce n'est pas leur faute, c'est celle de Scribe. Ainsi le veut l'opinion communément reçue. Or vous savez l'utilité des opinions reçues, elles dispensent qu'on les contrôle, et il est d'ailleurs tout à fait superflu de les combattre. Celui qui, aujourd'hui, s'avise de dire que Scribe n'est pas le premier venu, s'expose à recueillir le mépris de ses contemporains, et à être classé une fois pour toutes parmi les vieilles barbes. Aussi je n'essaierai pas de réhabiliter Scribe. C'est une entreprise qui n'est pas tentante du tout et où échouerait le plus subtil de nos artistes en paradoxe. Je n'ai l'intention de soutenir ni ce paradoxe, ni aucun autre. Je vais simplement m'efforcer de vous rappeler, mesdames et messieurs quelques vérités de bon sens.

Je me demande si, dans ce procès qu'on intente à Scribe, on ne confond point des choses très différentes, et si un peu de littérature courante de théâtre n'empêche point d'effacer son mérite cependant très remarquable. De ce que Scribe pense peu, et de ce qu'il écrit mal, on en conclut qu'il n'a point eu certaines conceptions essentielles au théâtre de nos jours.

C'est là, il me semble, un bel exemple de sophisme. De quoi veut-on parler en effet?

Sont-ce des qualités proprement littéraires? il va sans dire que dans Scribe elles sont nulles. Scribe n'est un lettré à aucun titre, il est d'une ignorance prodigieuse. C'est lui qui, dans son discours de réception à l'Académie française, reproche à Molière de ne pas avoir parlé de la révocation de l'édit de Nantes, et Molière avait une excuse : il était mort depuis douze ans.

Dans le théâtre de Scribe, il est certain qu'on ne saurait trouver ni un caractère, ni une scène, ni un mot spirituel ou profond. Qu'est-ce qu'on cite du théâtre de Scribe? Quelques phrases saugrenues que leur bizarrerie justement a gravé dans le souvenir des hommes. Entre autres : celle du colonel *qui du haut des cieux, sa demeure dernière, doit être content*, et celle du vieux soldat qui sait *se taire sans murmurer*.

Scribe a travaillé pour le théâtre pendant plus de trente années de sa vie. Il a eu des collaborateurs à n'en pas savoir les noms. Il a été lui même un travailleur infatiguable. Il a eu une invention, une fécondité sans exemple. Il a entassé les comédies, les comédies vaudevilles, les vaudevilles, les grands drames, les comédies de mœurs. Il a écrit quatre cents pièces. Qu'en reste-t-il? deux coq à l'âne. Cela est vrai. Encore faut-il expliquer pourquoi Scribe a si mal connu le cœur humain et l'âme de la société de son temps, pourquoi il n'a pas su débrouiller le spectacle de l'humanité. C'est qu'il n'a

pas pris son point de vue d'assez haut, et qu'il a été incapable de toute conception élevée.

Vous savez, Mesdames et Messieurs, quelle était sa théorie de l'histoire :

Celle des petites causes qui engendrent les grands effets. Il la fait expliquer par un de ses personnages de sa comédie du *Verre d'eau* : « C'est fréquemment les petites causes qui produisent les grands effets. Voilà mon système. Une fenêtre qui a été critiquée par Louis XIV, approuvée par Louvois, est l'origine de la guerre qui embrase l'Europe en ce moment. Moi-même qui vous parle, savez-vous comment je suis devenu ministre ? c'est parce que je savais danser la sarabande ; et pourquoi j'ai perdu le pouvoir ? parce que je suis enrhumé ». Quand Scribe montre de pareilles choses il ne se rend pas bien compte de leur ridicule et de leur puérilité. L'histoire ainsi interprétée, ce n'est plus l'histoire, mais le roman chez la portière. Scribe ne comprend pas que les petites causes sont bien loin de pouvoir produire de grands effets.

L'histoire c'est l'application de ces grandes lois appelées par les uns la Providence, par les autres la nécessité ou le progrès, et qui, indépendemment de nos démarches particulières et de nos efforts individuels, produisent, d'une façon sûre, les événements dont nous croyons que nous sommes les auteurs. Scribe a voulu transporter cette théorie de l'histoire dans la conception qu'il s'est faite de la vie.

On a reproché à son théâtre qu'il y fût fait un abus des petits moyens.

Le dénoûment de ses pièces est amené non par le jeu des caractères, par le choc des sentiments et des passions, mais par un petit incident, un quiproquo, une lettre qui n'a pas été remise, qui a été égarée, puis qui se retrouve. C'est que Scribe s'imagine que ces petits incidents ont une importance dans notre vie. Il ne se rend pas compte que la trame de notre existence n'est faite que de nos qualités et de nos défauts; que les petits incidents ne prennent d'importance qu'autant qu'ils en prennent dans nos caractères, si bien que c'est une mauvaise excuse que celle qui consiste à incriminer le hasard, et que nous sommes, en fin de compte, les auteurs responsables de nos destinées. Delà, le manque de sérieux, de profondeur et de vigeur dans le théâtre de Scribe. Delà encore la mauvaise qualité du style. C'est, en effet, une règle que, lorsque la pensée est médiocre le style soit lui aussi flasque et incolore.

Tout cela est exact, mais tout cela ne prouve rien, car on a rien prouvé quand on a montré que toutes les qualités du penseur manquaient à Scribe. On en pourrait dire autant de vingt romanciers dont pourtant les ouvrages se vendent. Scribe est un auteur dramatique, il s'agit de savoir s'il n'a pas mieux que d'autres, mieux que personne avant lui connu certaines conceptions de l'art qui était le sien.

Quelle est la théorie que Scribe s'est faite du théâtre?

Pour Scribe, la première condition, la première nécessité, c'est de s'occuper du public et de cher-

cher le succès. Il n'est rien qu'on ait reproché plus violemment à Scribe, et je suis bien d'avis que le succès ne doit pas être ni l'unique, ni même le principal objet d'un écrivain, mais il faut se hâter d'ajouter que l'écrivain de théâtre est dans une condition spéciale, et que, pour lui, ce n'est pas seulement un droit, c'est un devoir de tendre au succès. En effet, un livre, quand même n'aurait-il que dix lecteurs, quand même n'en aurait-il aucun, existe encore pour lui-même. On peut ajouter qu'il a sa raison d'être, parce qu'il a servi à éclaicir et à fixer pour l'auteur lui-même sa propre pensée. Pour une pièce de théâtre il n'en est pas ainsi, parce qu'elle n'existe qu'autant et que pendant qu'elle se déroule sur la scène. Elle n'a d'autre vie que celle que lui prête l'attention et la complicité du public. Son âme, les spectateurs la lui soufflent émus ou charmés. Si bien qu'une pièce qui tombe sur la scène, qui ne se fait pas entendre, est moins que rien, le plus pur symbole du néant. Pour réussir deux jours au théâtre, Scribe est convaincu que la première condition c'est de tenir les spectateurs en haleine et d'éveiller leur curiosité. C'est dire qu'il faut une action, une intrigue qui se noue, et un dénoûment qui intéresse et satisfait. Il faut en un mot, qu'il y ait une pièce dans cette pièce, un progrès de scène en scène, et qu'au dernier acte la situation initiale ait-été modifiée profondément. C'est ici que les dédaigneux se récrient : « Et quoi! l'intérêt de curiosité, cet intérêt vulgaire entre tous, celui qu'éprouve l'enfant à qui on

raconte une histoire ou plutôt à qui on raconte un fait divers. » Or, c'est précisément la supériorité du théâtre de ce genre, qu'on prétend être un genre inférieur, et qui est en réalité le seul genre complet. Il s'adresse à la fois et tout ensemble à toutes les facultés du spectateur, à sa curiosité, à à son besoin de savoir, comme à son goût pour les émotions et à sa sympathie pour ses semblables. On nous demande encore comment il se fait que cet intérêt de curiosité soit devenu nécessaire aujourd'hui, alors qu'il ne l'était pas pour nos pères, et que ceux-ci ont si bien accepté le théâtre si mal intrigué de Molière. Mais quelle comparaison faire entre le XVIIe siècle et le nôtre. Au XVIIe siècle les pièces ont peu de représentations, la salle du théâtre est moins triste, la société qui s'y réunit est peu nombreuse. Elle est calme, a le goût, et surtout le loisir, des fins dialogues, des études de mœurs très approfondies. Au temps de Beaumarchais les choses ont déjà bien changé, et c'est le mérite de l'auteur du *Barbier de Séville* de s'être parfaitement rendu compte qu'on ne peut pas offrir aux sujets de Louis XVI les mêmes pièces qu'aux sujets de Louis XIV. Aujourdh'ui, tout le monde va au théâtre, et vous savez quel est le besoin de mouvement et l'agitation de notre société si nerveuse, si furieuse, qui recherche toujours des affaires toujours nouvelles, qui se crée des préoccupations, demande à se distraire, à se divertir, parce qu'elle craint de se retrouver en face d'elle-même, parce qu'elle redoute ce mal des sociétés vieillies, sceptiques, à savoir : l'ennui.

D'ailleurs en art toute acquisition nouvelle est une acquisition définitive. Chaque fois qu'un écrivain de génie ou de talent a apporté à un genre un élément nouveau, cet élément en fait désormais partie intégrante, et on ne peut plus s'en passer. Aujourd'hui, depuis Scribe et depuis Beaumarchais, l'action est devenue aussi nécessaire au théâtre que l'étude des mœurs elle-même. Voulez-vous des exemples, je les emprunte aux mœurs les moins contestées du répertoire moderne. Dans le *Gendre de M. Poirier*, qu'est-ce que nous admirons? Surtout, et avant tout, le portrait en pied du bonhomme Poirier, de ce grand bourgeois à l'abord raide, négligé dans son langage et dans ces manières, et qui a le droit de parler haut, parce qu'il représente l'énergie et le travail et la persévérance dans l'effort. Émile Augier a pris bien soin de nous intéresser à la lutte entre Poirier et la marquise de Presle, lutte dans laquelle nous craignons que la brave, la touchante Antoinette ne soit la victime. Dans le *Demi-Monde*, M. Dumas fils a su décrire, avec beaucoup d'ingéniosité, une contrée que les Géographes n'avaient pas encore signalée dans la société parisienne, mais pour faire passer l'étude de mœurs, il a bien pris soin de nous intéresser à une pointe entre deux bons escrimeurs, à ce duel que soutient Desjalin contre la spirituelle baronne d'Ange. Comment se fait-il qu'une pièce qui contient des passages admirables, comme *Maître Guérin*, nous trouve froid au théâtre? Il y a cependant cette figure du notaire de campagne, moitié notaire, moitié usu-

rier vulgaire, avide, sensuel, tyran domestique avec des pointes de vieillard libertin, qui est une des plus belles études de mœurs qu'il y ait dans la littérature. Mais *Maître Guérin* est une pièce de théâtre où l'on nous conte je ne sais quelle histoire d'un héritage, d'une succession, avec des calculs de détail qui nous ennuient, et à cette intrigue générale s'en rattachent deux autres qui se raccordent mal. L'on est étonné, l'on s'ennuie.

Négliger l'intrigue, c'est le plus sûr moyen de compromettre l'étude de mœurs et la peinture des caractères.

Vous savez aussi quel soin mettait Scribe à disposer les acteurs sur la scène, à régler leur entrée et leur sortie, à agencer les scènes, à marier même les actes. Aujourd'hui, vous savez que c'est presque faire la critique d'une pièce, que de dire qu'elle es bien faite. Le sens de bien faire une pièce est un sens qui se perd et que nous laissons volontairement se perdre. Si j'ai quelque peine à en prendre mon parti, c'est qu'on ne m'a pas prouvé encore que le décousu eût par lui même sa valeur propre, et c'est que je crains qu'il n'y ait quelque maladresse, pour nous, à renoncer à certaines qualités d'ordre, de clarté, de précision et de composition, qui sont les qualités mêmes de l'esprit français, et qui font partie de notre patrimoine.

Il y a enfin dans les théories de Scribe un point qu'il faut que j'indique. Mais c'est un chapitre que je n'aborde qu'en tremblant.

Scribe, en effet, ne s'est pas contenté de dire, en

termes très fâcheux d'ailleurs, que le théâtre peut se passer de réalité. Scribe dit et pense encore que le théâtre est un art de fiction en contradiction formelle, *sur beaucoup de points*, avec la vie. Vous savez qu'on nous répète aujourd'hui que le théâtre doit être au contraire l'exacte imitation de la vie, la reproduction fidèle et entière de la vérité. Il faut pourtant oser dire que c'est Scribe qui a raison, quand il soutient que le théâtre et la vie sont choses différentes, et qu'en voulant faire du théâtre l'exacte reproduction de la vie, on s'expose ; d'une part à ne pas représenter le vrai, d'autre part à manquer le résultat artistique. Voyons, en effet, suivant la bizarre expression à la mode, s'il faut que le théâtre soit *une tranche de la vie*. Vous vous souvenez que dans le *Diable Boiteux* de Lesage, Asmodé enlève le toit des maisons, et que son compagnon peut ainsi apercevoir ce qui se passe à l'intérieur. Or, faut il de même que la scène ne soit autre chose qu'une chambre dont on a enlevé les murailles? nous arriverions ainsi à l'improviste au milieu de conversations de personnes que nous ne connaissions pas tout à l'heure, qui ne se souviennent pas de nous et qui bientôt ne s'occuperont plus de nous. Je mets en fait qu'à ces conversations nous ne comprendrons absolument rien, qu'elles seraient pour nous inintelligibles. Or, l'art du théâtre, c'est précisément l'art d'ajouter à la réalité ce qui est nécessaire pour qu'il devienne intelligible : c'est de lui prêter un sens. Dans la vie il n'y a pas d'action complète, il n'y a que des ébauches. Il n'y a pas une action qui commence

à un moment précis pour finir à un moment déterminé, il n'y a ni commencement absolu, ni dénoûment absolu. Il n'y a que des séries de faits qui se continuent du passé jusqu'à l'avenir et qui se prolongent jusqu'à l'infini. Prenez au théâtre de ces pièces qui vous étonnent et qui ne finissent pas après n'avoir pas commencé, où l'auteur n'a pas nettement marqué son sujet, qui manquent de conclusion, l'impression qu'en emportent les spectateurs est une impression de gêne, de malaise. De même, on ne veut pas qu'il y ait de différence fondamentale entre l'homme tel qu'il est dans la vie et le personnage de théâtre. Or, dans la vie, la règle c'est la complexité et c'est l'imprévu. Dans la conduite de chacun de nous, il y a toujours une part d'imprévu. Cette liberté, dont nous sommes si fiers, c'est la faculté que nous avons, à un moment donné, et si bon nous semble, d'agir contre toute prévision. Le rôle du bon sens, c'est de faire une sottise et de démentir d'un coup toute une existence. Au théâtre, mettez un personnage agissant de cette façon, ce sera la vérité même et ce sera invraisemblable et inadmissible.

Le théâtre c'est justement l'art d'introduire la simplicité, la clarté, la cohésion et la logique dans la vie, qui par elle-même est complexe, obscure inconséquente et incohérente. Le théâtre c'est une convention perpétuelle, c'est le plus conventionnel de tous les arts, et je me demande s'il n'y a pas plus de franchise et plus de loyauté à le reconnaître qu'à affecter de l'ignorer. D'autant plus qu'on ne sup-

prime pas les conditions parce qu'on les ignore, et que le plus sûr moyen pour se heurter contre ces obtacles, c'est de commencer par ne pas les voir. En effet, tous les auteurs qui prétendent supprimer les conventions et ne donner au théâtre que des réalités sont justement ceux qui, quand on examine leurs œuvres, se servent des ficelles les plus grossières. D'ailleurs, conventions, artifices, qu'importe, si grâce à ces artifices et à ces conventions on peut, comme l'ont fait nos meilleurs dramatiques, jeter dans le public certaines idées neuves, faire entendre au public des vérités d'ordre moral ; si l'on peut réunir des centaines de spectateurs dans un même sentiment, dans une même idée, dans une même émotion généreuse.

J'ai essayé de vous montrer, Mesdames et Messieurs, ce qu'il y a de juste, à mon avis, et de fondé dans la conception que Scribe s'est faite du théâtre. Je ne réduis pas, comme vous pouvez bien le penser, le théâtre tout entier, à n'être que le théâtre de Scribe. Je prétends seulement que pour faire mieux que Scribe et pour ajouter aux éléments qu'il a mis dans le théâtre, il faut savoir d'abord faire les mêmes choses que lui, et faire aussi bien. On a dit que l'auteur dramatique par excellence serait celui qui connaîtrait l'homme comme Balzac et le théâtre comme Scribe.

Les deux choses ne sont pas inconciliables. La formule, sous son apparence paradoxale, est juste, car c'est précisément celle qui a été réalisée, en partie, à l'époque la meilleure de notre comédie, au

dix-neuvième siècle, par le théâtre admirable en certaines parties, d'Emile Augier et de Dumas. Ce théâtre nous ne l'aurions pas eu s'il n'avait été préparé par l'influence de Scribe, qui est dans la tradition française, parce qu'il continue l'œuvre de Beaumarchais, qui lui-même n'avait fait que diriger le théâtre dans un sens où il allait de lui-même. Avant Beaumarchais on commençait déjà, on s'essayait à renforcer la partie d'intrigue et d'action dans le théâtre.

En d'autres termes, j'aurais voulu vous indiquer seulement que, pas plus en littérature qu'ailleurs, il n'y a intérêt à ruiner le passé. J'aurais essayé de vous convaincre qu'en littérature il ne faut point chercher chaque jour des voies nouvelles, tenter de renier ce qui a déjà des siècles de date, qu'il faut s'inspirer de la tradition, et savoir qu'en littérature la vraie loi est celle *du développement continu.*

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE, par M. Eugène LURTHILAC..... V

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Hyppolite PARIGOT, le 6 mars 1890, avant la représentation de l'*Ecole des Femmes*..... 1

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Edmond HARAUCOURT, le 13 avril 1890, avant la représentation de *Sylock* ou *le Marchand de Venise*, de M. HARAUCOURT..... 39

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. E. BOULLY, le 17 avril 1890, avant la représentation de *Rodogune*, tragédie en cinq actes, de CORNEILLE..... 59

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Francisque SARCEY, le 13 novembre 1890, avant la représentation du *Misanthrope*, comédie en cinq actes, de MOLIÈRE..... 85

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Jules LEMAITRE, le 27 novembre 1890, avant la représentation du *Philosophe sans le savoir*, par SEDAINE..... 115

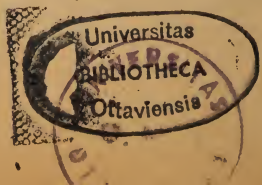
Pages

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. Maurice BARRÈS, le 18 décembre 1890, avant la représentation de *Tartufe*, de MOLIÈRE.. 143

Conférence faite au théâtre national de l'Odéon, par M. René DAUMIE, le 25 décembre 1890, avant la représentation du *Barbier de Séville*, de BEAUMARCHAIS..... 163

Table des matières.... 183

749-1-91. — SAINT-QUENTIN. — IMPRIMERIE A. TERRILLON.



La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottaw
Date due

a39003 002395399b

CE PN 1731
.C6 V003 1891
COO CONFERENCES
ACC# 1209084

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 07 07 06 7